





CURIOSITÉS
HISTORIQUES
DE LA MUSIQUE.

TYPOGRAPHIE DE MARCELLIN-LEGRAND, PLASSAN ET COMP.

IMPRIMERIE DE PLASSAN ET COMP.,
rue de Vaugirard, n. 15.

CURIOSITÉS
HISTORIQUES
DE LA MUSIQUE,

COMPLÉMENT NÉCESSAIRE

DE

LA MUSIQUE

MISE A LA PORTÉE DE TOUT LE MONDE;

PAR M. FÉTIS,

DIRECTEUR DE LA REVUE MUSICALE.



PARIS.

JANET ET COTELLE, LIBRAIRES,

RUE SAINT-ANDRÉ-DES-ARCS, N° 55.

BRUXELLES.

LIBRAIRIE PARISIENNE, RUE DE LA MADELAINE, N° 438.

1830

AVANT-PROPOS.

Dans mon livre de *la Musique mise à la portée de tout le monde*[1], j'ai dû vaincre de grandes difficultés inhérentes au sujet; car il fallait trouver le moyen d'exposer clairement et avec brièveté la partie technique d'un art dont le langage est vicieux en beaucoup de points, et dont les notions, mêlées de considérations métaphysiques, se transmettent plutôt par des exemples que par des raisonnemens. Accueilli avec faveur par le public, ce livre, malgré les défauts qui peuvent s'y trouver, a été recherché avec tant d'empressement que la pre-

[1] Un vol. in-8°, 1830.

mière édition a été enlevée en quelques mois.

Un pareil succès, que je n'osais espérer, m'a fait penser qu'après avoir acquis des connaissances sommaires de l'art musical les lecteurs de *la Musique mise à la portée de tout le monde* aimeraient à parcourir un résumé de quelques-unes des parties les plus intéressantes de l'histoire de cet art; lecture plus facile et plus amusante que celle du premier volume que je leur ai offert, et qui compléterait leur instruction. Plein de cette idée, j'ai rassemblé les matériaux du livre que je publie aujourd'hui, sous le titre de *Curiosités historiques de la Musique.* Il ne m'a fallu, pour cela, que puiser dans les articles que j'ai publiés dans la *Revue musicale* à diverses époques; faire disparaître de ces articles les considérations applicables seulement à certaines circonstances particulières, et en lier les

fragmens de manière à en former un corps d'ouvrage. J'ai dû songer aussi à resserrer le cadre du livre, au lieu de multiplier les volumes, et à me borner aux choses les plus intéressantes en l'état actuel de l'état social. Le public décidera si je ne me suis point trompé dans mon plan ou dans la manière de l'exécuter.

CURIOSITÉS
HISTORIQUES
DE LA MUSIQUE.

ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE
EN ITALIE, EN ALLEMAGNE ET EN FRANCE.

—

ITALIE.

« *La musique est perdue !* » écrivait, en 1704, Benedetto Marcello, musicien de génie, dont les ouvrages démentaient l'opinion. Contemporain d'Alexandre Scarlatti, prédécesseur de Pergolèse, de Leo, de Jomelli, il assistait, sans le savoir, à la naissance de la musique dramatique, et se croyait appelé à prononcer son oraison funèbre.

« *La musique se perd !* » disait en soupirant Rameau, qui ne se doutait guère que, malgré ses efforts, elle n'existait point encore, en 1760, dans le pays où il parlait ainsi.

« *La musique se perdra !* » s'écrient de nos jours de vieux amateurs, plus sensibles aux souvenirs de leur jeunesse que satisfaits des innovations dont ils sont les témoins, et certains musiciens qui ne peuvent se dissimuler que déjà leurs ouvrages subissent le sort qu'ils prédisent à l'art. Avant d'examiner ce que ces déclamations ont de réel ou d'exagéré, remarquons qu'il y a quelque chose de consolant dans leur progression décroissante, et qu'en la continuant on arrivera sans doute à la conviction que *la musique ne se perdra pas.*

Cet art ne s'est formé que lentement. Purement mécanique d'abord, il a suivi dans ses progrès les perfectionnemens de méthode des chanteurs, des instrumentistes et des écoles. Après chaque révolution, on croyait qu'on avait atteint le but, et qu'il n'y avait rien au delà. Mais il y avait loin des drames de Scarlatti, composés d'airs et de récitatifs, qui n'avaient pour accompagnement que deux violons et la basse, aux compositions formidables de nos jours, hérissées de chœurs et de morceaux d'ensemble, que renforce encore le luxe de nos bruyans orchestres. Il y avait peu de rapports entre les douces et simples cantilènes de Pergolèse ou de Leo et

les tours de force qu'exécutent maintenant les chanteurs. Les unes se distinguaient par la suavité du chant, le naturel de l'expression et la pureté d'harmonie; les autres se font remarquer par des combinaisons d'effets dont on ne pouvait avoir d'idée vers le milieu du dix-huitième siècle. On allait du simple au composé : cette marche est naturelle. Jusqu'à ce qu'on fût arrivé aux limites de nos facultés sensitives et intellectuelles, chaque pas qu'on faisait dans l'art était une conquête, car on ajoutait quelque chose à ce qu'on possédait déjà. C'est ainsi que tous les degrés ont été franchis en Italie, depuis Carissimi jusqu'au maître de Pesaro; en Allemagne, depuis Keiser jusqu'à Mozart; en France, depuis Cambert jusqu'à Boieldieu.

La musique vit d'émotions. Celles-ci sont d'autant plus vives qu'elles sont plus variées. Elles s'usent promptement, parce que, l'usage de cet art étant habituel, le besoin de nouveauté s'y fait sentir plus souvent que dans tout autre. De là l'intérêt qu'on prend à ces révolutions et l'enthousiasme qu'elles excitent. De là aussi les regrets de ceux qui considèrent les formes auxquelles ils sont accoutumés comme les seules admissibles, et ces exclamations : *la musique se*

perd! la musique est perdue! qui signifient seulement que la musique a changé de forme.

Ce n'est pas qu'il n'y ait des choses fort regrettables dans ce qu'on abandonne quelquefois par amour pour la nouveauté. Le vrai moyen d'enrichir l'art serait de conserver tous les styles, toutes les formes, tous les procédés, pour en faire usage à propos : mais la raison est pour peu de chose dans nos sensations; les hommes cherchent franchement le plaisir, et ce n'est pas leur faute s'ils n'en éprouvent point à ce qui ravissait leurs pères; il faut que la mode ait son règne. Le goût dominant fait souvent, il est vrai, appliquer le style qui est en vogue à des objets qui sont peu susceptibles de le recevoir. Ainsi l'excès des *fioritures*, dont on accable aujourd'hui les situations les plus dramatiques, nuit à la vérité, même de convention, qu'on veut au théâtre. Les mouvemens de valse, les *crescendo* et tous les brillans hochets du jour, ajustés au jeu de l'orgue et à la musique sacrée, comme ils le sont maintenant en Italie, produisent des contresens monstrueux, et changent l'église en guinguette. Mais la satiété nous délivrera de ces folies dont gémissent ceux que j'appellerais volontiers *les connaisseurs*, si les en-

thousiastes ne les nommaient *des pédans.* Tous les écarts auxquels la fantaisie peut entraîner ne sont que des anomalies, qui ne prouvent point la décadence générale qu'on a si souvent et si faussement annoncée à la musique. N'avons-nous pas eu l'école de David après celle de Boucher?

Il se peut toutefois qu'un pays soit moins favorisé que d'autres par les circonstances, et qu'un art y soit dans un état de souffrance momentané. Par exemple, un cri sinistre s'échappe depuis quelque temps de la bouche des voyageurs : « Il n'y a plus de musique en Italie! » disent-ils. Plus de musique en Italie! il n'y a donc plus d'Italiens? Un bruit si singulier, bien fait pour exciter l'étonnement et la curiosité des amis de ce bel art, a fixé mon attention, et m'a déterminé à prendre des informations, et à recueillir tous les éclaircissemens que j'ai pu me procurer. J'en offre aujourd'hui le résultat à mes lecteurs, dans l'espoir que ces détails pourront les intéresser. J'y passerai en revue les compositeurs, les chanteurs, les instrumentistes et les écoles; mes recherches seront accompagnées de notices abrégées sur les principaux artistes. Enfin, pour rendre mes investigations plus utiles, je les éten-

drai à l'Allemagne, à la France et à l'Angleterre.

L'une des époques les plus brillantes de la musique dramatique venait de finir en Italie. Trois hommes de génie contemporains, Guglielmi, Paisiello et Cimarosa avaient inondé la scène d'ouvrages charmans, chefs-d'œuvre de chant, de grâce, d'esprit et d'originalité. Le premier avait cessé de vivre, le second avait renoncé aux succès du théâtre, et le troisième venait de faire entendre le chant du cygne dans ses immortelles compositions de *Il Matrimonio segreto*, de *Astuzzie feminili* et de *l'Artemisia*. Une émulation louable précipitait dans la carrière théâtrale une foule de prétendans a la succession de gloire de ces grands artistes; de ce nombre, les plus habiles étaient Mayr, Farinelli, Fioravanti, Niccolini, Paër et Nazzolini. Mais qu'il y a loin de l'habileté au génie! Satisfaits d'imiter avec plus ou moins de succès les modèles qu'ils avaient sous les yeux, ces musiciens ne songeaient point à inventer, soit dans le chant, soit dans l'effet. On n'invente, il est vrai, que sans y songer. De légères différences dans le style, produites par les circonstances où ces auteurs se trouvaient placés, distinguaient seulement leurs ouvrages : ainsi Mayr et Paër, qui

avaient vécu en Allemagne, se rapprochaient de l'école de Mozart ; Fioravanti avait pris pour modèle la manière de Guglielmi; et Farinelli s'était fait imitateur de Cimarosa. De tous ces noms, ceux qui ont eu le plus d'éclat sont ceux de Mayr et de Paër.

Jean-Simon Mayr ou Mayer, né à Mensdorf, petit village de la Haute-Bavière, le 14 juin 1763, offre l'exemple fort rare d'un artiste qui s'est fait une réputation honorable, quoique son instruction dans les principes de son art ait été tardive, et quoiqu'il n'ait donné son premier ouvrage que dans un âge assez avancé. Il était dans sa vingt-sixième année quand il passa en Italie, où il se livra à l'étude de la composition sous la direction de *Carlo Lenzi*, maître de chapelle à Bergame, et ensuite sous celle de *Ferdinando Bertini* à Venise. Il était âgé de trente-un ans, lorsqu'il fit représenter à Venise, en 1794, son premier opéra intitulé *Saffò, ossia i riti d'Apollo Leucadio.* Cet ouvrage fut suivi de soixante-trois autres opéras, de sept oratorios et de plus de vingt messes, vêpres, *Miserere, Benedictus* et *Stabat*, dans l'espace de vingt ans. Presque toutes ces productions ont été écrites pour Venise ou Milan; une seule a été représentée à

Rome, et deux seulement à Naples. Sa musique a joui de beaucoup d'estime en Italie : on trouve maintenant qu'elle manque d'effet. Le fait est que son chant est souvent dépourvu d'inspirations; mais son instrumentation est plus brillante que celle de ses prédécesseurs en Italie. M. Mayr vit maintenant dans la retraite à Bergame : il a cessé de travailler pour le théâtre, mais il écrit encore pour l'Église, et réussit bien en ce genre.

Valentin Fioravanti, né à Rome en 1771, a débuté dans la carrière dramatique en 1791, par l'opéra bouffe intitulé *Con i matti il savio la perde*, qu'il fit représenter à Florence. Vingt-deux autres ouvrages sortis de sa plume eurent un succès tranquille sur les principaux théâtres d'Italie. Les meilleurs sont *le Cantatrice villane*, *la Capriciosa pentita*, *la Sposa di due Mariti* et *i Virtuosi ambulanti*. Ce dernier a été écrit à Paris, en 1808. La musique de Fioravanti a de l'effet dans le genre bouffe, mais les idées en sont communes. C'est à une disposition bien entendue des phrases dans les morceaux d'ensemble que ce compositeur doit ses succès. La révolution qui s'est opérée dans la musique théâtrale, depuis environ quinze ans, a réduit Fio-

ravanti au silence : après plusieurs chutes éclatantes, il a renoncé à la scène. Il est maintenant maître de la chapelle Sixtine.

Joseph Farinelli, né à Este, dans le Padouan, vers 1770, a fait ses études musicales au conservatoire *della Pieta de Turchini*, à Naples. Sorti fort jeune de cette école, il s'adonna à la composition dramatique, et, bien qu'il se bornât à imiter le style de Cimarosa, il obtint des succès dans presque toutes les villes d'Italie. Dans l'espace de vingt-deux ans il a écrit quarante-neuf opéras, parmi lesquels on cite *la Locandiera*, *la Pamela maritata*, *Teresa e Claudio*, *il Duello per complimento*, et *il Matrimonio per concorso*, comme les meilleurs. Si Farinelli se bornait presque toujours à être imitateur, il faut avouer que son imitation était quelquefois fort heureuse. Tout le monde connaît le joli duo *No, non credo a quel che dite*, qu'on a intercalé dans *il Matrimonio segreto*, et qui a passé pour être de Cimarosa. Depuis 1812, M. Farinelli a renoncé à écrire pour le théâtre. Il a succédé à Boniface Asioli dans les foncions de directeur du conservatoire de Milan; mais il n'a point remplacé cet habile professeur.

Né dans un village de l'État vénitien, en 1768,

Sébastien Nazolini apprit la musique au conservatoire *dei Mendicanti*, à Venise. A l'âge de vingt-deux ans, il passa en Angleterre pour y composer sa *Mérope*, opéra séria. De retour en Italie, en 1791, il y écrivit quatorze ouvrages dramatiques, parmi lesquels on remarque *la Morte di Cleopatra* et *le Feste d'Iside*, qui semblaient donner quelques espérances; mais Nazolini mourut à Venise en 1799, à l'âge de trente-un ans. Gracieux, mais sans force, ce compositeur n'a réussi que dans les airs.

Plus nerveux, mais inégal, Joseph Niccolini, dont la musique est au style sérieux ce que celle de Fioravanti est au bouffe, est né à Plaisance en 1774. Après avoir appris les premiers principes de la musique sous la direction de son père, Omobono Niccolini, maître de chapelle à Plaisance, il entra au conservatoire de *S.-Onofrio*, et reçut des leçons de G. Insanguine et de Cimarosa. Ses études étant terminées, il écrivit son premier opéra intitulé *la Familia stravagante*, qui fut représenté à Parme, en 1793. Soixante-sept ouvrages dramatiques ont succédé à ce premier essai. Outre cela, Niccolini a écrit plusieurs oratorios, vingt-quatre messes, quatre-vingt psaumes, trois *Miserere*, deux *De pro-*

fundis, des litanies, des sonates de piano, des quatuors de violon et des cantates. Trop âgé pour changer de manière à l'époque de la dernière révolution musicale, manquant de l'originalité nécessaire pour conserver quelque avantage dans la lutte de l'ancien style contre le nouveau, Niccolini s'est néanmoins obstiné à écrire jusqu'à ce jour, et a livré son nom à de nombreuses humiliations.

Quelques noms plus obscurs se rencontrent parmi les musiciens qui écrivirent depuis 1790 jusqu'en 1812. Tels sont ceux de Federici, de Mosca et de Gnecco. Vincent Federici, né à Pesaro en 1766, n'avait ébauché qu'à peine l'étude de la musique lorsqu'il se rendit à Londres, à l'âge de seize ans. Il y devint pianiste du théâtre Italien, et s'y livra à l'étude des partitions de Durante et de quelques autres maîtres habiles. Après avoir écrit pour le théâtre de Londres l'*Olimpiade*, *Demofoonte*, *la Zenobia* et quelques autres ouvrages, il retourna en Italie, en 1803, et composa pour tous les théâtres jusqu'en 1811. Son style ressemble à celui de Farinelli, mais dans un degré plus faible. François Mosca, Milanais, n'eut ni génie ni savoir en musique. Cependant il s'obstina à

écrire une vingtaine d'ouvrages qui ne survécurent point à la saison qui les avait vus naître. Le seul mérite qu'on lui connaisse est d'avoir fait le premier usage d'un mouvement progressif d'orchestre sur une marche de basse uniforme, mouvement connu sous le nom de *crescendo*, que M. Rossini lui prit ensuite, et qui est devenu célèbre sous son nom. On dit que le plagiat excita la colère de ce pauvre Mosca, qui fit de vives réclamations; mais son adversaire ne fit qu'en rire, et le public n'y prit pas garde.

A l'égard de François Gnecco, né à Gênes en 1769, et mort à Milan en 1810, il n'a écrit que douze ouvrages, dont un seul (*La Prova d'un opera seria*) a été représenté à Paris, en 1807. Le chant de ce musicien est trivial, et quoiqu'il eût appris le contrepoint sous la direction de Mariani, savant maître de chapelle de la cathédrale de Savonne, son style est lâche et incorrect.

La conclusion naturelle des faits qui viennent d'être exposés, est que les écoles d'Italie ont produit jusqu'à la fin du dernier siècle des compositeurs estimables, mais dont les ouvrages, bien qu'ils ne fussent pas dépourvus d'a-

grément, ne se distinguaient par aucune grande qualité. Une sorte de langueur s'était répandue sur la musique italienne : on l'aimait toujours, mais de l'amour qu'on accorde aux choses dont on a l'habitude. Ce qui est digne de remarque, c'est qu'on ne semblait pas supposer qu'il y eût autre chose à faire. On croyait que cet art avait atteint la perfection, et qu'il ne lui restait plus de route que pour déchoir. Il fallait un homme de génie pour prouver le contraire : cet homme était né. Je dirai tout-à-l'heure ce qu'il a fait, et quelles ont été les conséquences de ses innovations.

Singulière bizarrerie des destinées humaines, que les mêmes facultés intellectuelles placent celui qui les possède au faîte de la gloire, ou le laissent dans l'obscurité, selon les circonstances où le sort l'a jeté! Napoléon, né en 1720, aurait vécu ignoré; mais il est venu quarante ans plus tard et son nom occupe l'univers. Mozart, qui n'a point eu d'égal, et qui peut-être n'en aura jamais, a franchi d'un saut tous les intermédiaires qui auraient dû se trouver entre la musique simple de ses prédécesseurs et la sienne. Son siècle n'était point préparé à l'entendre, car il avait devancé le temps;

aussi vit-il son talent méconnu. Son ombre seule a respiré l'encens que nous brûlons sur ses autels.

Rossini! toi que la nature a comblé de ses dons; toi que la fortune semble conduire par la main, sens-tu bien tout le prix des temps qui t'ont vu naître? Contemporain de Cimarosa, de Paisiello, il eût fallu te contenter d'une gloire partagée; mais tes yeux ont vu le jour quand ceux de ces grands hommes étaient près de se fermer, et ta renommée efface toutes les renommées.

Ce qui est vrai pour ces hommes rares que la nature destine à changer la face des choses, l'est bien plus encore pour ceux qu'elle a traités moins favorablement. Que d'hommes d'un talent réel qui n'ont point joui de la célébrité qu'ils méritaient, parce que le temps où ils se sont produits ne leur fut pas favorable! Ainsi les frères *Orgitano*, *Generali*, *Morlacchi*, et plusieurs autres, ont vu leur carrière se borner à quelques succès de localité en Italie, sans que le reste du monde musical ait été informé de la part qu'ils ont eue dans la révolution dramatique que Rossini a consommée; et cela, parce que leurs inventions étaient à peine con-

nues quand leur redoutable rival apparut, et attacha à la gloire de son nom ces mêmes innovations qui auraient suffi pour les immortaliser, tandis qu'elles n'étaient pour lui que des accessoires.

Des deux frères Orgitano, Napolitains, Rafael fut celui qui eut le plus de talent : le sien était original. Les formes de ses cantilènes, la coupe des morceaux, l'instrumentation, toutes les parties de sa musique enfin sortaient de la manière des maîtres du dix-huitième siècle et annonçaient une révolution; mais Orgitano mourut fort jeune et n'eut pas le temps de réaliser les espérances qu'il avait données. Les musiciens ont remarqué un air de ce compositeur, qu'on avait introduit dans l'opéra de *Pirro*, qui fut joué à l'Odéon, en 1811. Le style en était brillant et nouveau. Son opéra bouffe de *Amore intraprendente* contient les chants les plus heureux, et son instrumentation semble avoir été faite dans l'école de Rossini.

Pietro Mercandetti, qui n'est connu que sous le nom de *Generali*, et que les Italiens même croient Romain, est né en 1787, à Masserano, près de Verceil, dans le Piémont. (Voyez *Gre-*

gori, della Letteratura Vercellese.) Ayant suivi son père à Rome, lorsqu'il était encore fort jeune, il y apprit la musique, et devint un compositeur distingué. Doué du génie le plus heureux, Generali était appelé à prendre place au premier rang dans son art; mais, entraîné dans une vie désordonnée par des passions fougueuses, il s'est plongé dans les excès les plus condamnables, et a fini par altérer ses facultés. Sa fécondité était égale à son talent : on en peut juger par la liste suivante de ses opéras, qui n'est peut-être pas complète. 1° *Don Chisciotte*, op. bouffe; 2° *la Pamela nubile;* 3° *le Lagrime d'una Vedova;* 4° *La Calzolara;* 5° *l'Adelina;* 6° *la Vedova delirante;* 7° *la Luisana;* 8° *il Ritratto del Duca;* 9° *la Moglie giudice del Marito;* 10° *Chi non risica non rosica;* 11° *Orgoglio ed Umiliazione;* 12° *le Gelosie di Giorgio;* 13° *il Marcotondo;* 14° *la Contessa di Colle Erbose;* 15° *il Bajazet;* 16° *la Cecchina;* 17° *l'Orbo che ci Vede;* 18° *il Servo padrone;* 19° *Rodrigo di Valenza;* 20° *Baccanali di Roma;* 21° *l'Idolo Cinese;* 22° *il Gabba mondo;* 23° *Elena ed Alfredo;* 24° *Adelaide di Borgogna;* 25° *Chiara di Rosemberg;* 26° *la Testa miravigliosa*, etc., etc. On ne connaît à Paris de Generali que le

petit opéra d'*Adelina*, qui a été horriblement exécuté par la déplorable *Cantarelli ;* mais l'eût-il été mieux, il serait aussi injuste de le juger sur cette bleuette qu'il serait absurde de prendre *la Scala di Seta* pour mesure du talent de Rossini.

Moins original, mais cependant fort estimable, François Morlacchi, né à Pérouse, en 1784, s'annonça aussi d'une manière avantageuse dès son début. Après avoir reçu les premières leçons de musique de Louis Caruso, Napolitain, il fut envoyé successivement à Bologne et à Lorette, pour y étudier le contrepoint, sous la direction du père Mattei et de Zingarelli, aux frais du comte Baglioni, protecteur éclairé des arts. Le premier ouvrage qu'il écrivit pour le théâtre fut l'intermède de *il Poeta in Campagna*, qui fut représenté à Florence en 1807. Il fut suivi dans la même année de l'opéra buffa *il Ritratto*, à Vérone ; de *Corradino* et d'*Oreste*, à Parme, en 1808; d'*Enone et Paride*, opéra séria, à Livourne; dans la même année, de *Rinaldo d'Asti*, à Parme; de *la Principessa per Ripiego*, à Rome; de *il Simoncino*, dans la même ville ; et de *le Avventure di una Giornata*, à Milan, en 1809. En 1810, il écrivit

le Danaïde, pour Rome. Appelé à Dresde l'année suivante, il y composa *Raoul di Crequi;* l'oratorio de *la Passione*, en 1812; *la Capriciosa Pentita*, en 1813, et *il Barbiere di Seviglia*, en 1814. Deux ans après, il fit représenter à Pillnitz *la Villanella Rapita di Pirna. Isacco*, oratorio, fut le dernier ouvrage qu'il écrivit pour Dresde en 1817 : il y fit l'essai d'une déclamation rhythmée qui tenait lieu de récitatif. Son retour en Italie fut marqué par l'opéra séria de *Laodicea*, qui fut représenté au théâtre Saint-Charles, à Naples, et par *Gianni di Parigi*, à Milan. Ce dernier passe pour être un de ses meilleurs ouvrages. Enfin, on connaît encore de Morlacchi *la Morte d'Abele*, oratorio; *Donna Aurora*, opéra buffa; *la Gioventu di Enrico quinto*, *Teobaldo ed Isolina*, et plusieurs autres opéras.

Les trois musiciens dont je viens de parler semblaient destinés à régner sur la scène lyrique de l'Italie, lorsque, tout à coup, un jeune homme de vingt ans, après avoir donné deux ouvrages sans importance, appelés *la Cambiale di Matrimonio* et *l'Equivoco Stravagante*, fit représenter à Venise, en 1812, *l'Inganno Felice*, où l'on trouvait l'invention à côté du plagiat,

l'audace près de la timidité, des chants heureux, un orchestre élégant et surtout un trio, chef-d'œuvre de grâce et de verve comique. Ce jeune homme était Rossini.

Né le 27 février 1792, à Pesaro, petite ville de l'État Romain, sur le golfe de Venise, Gioacchino Rossini eut pour parens deux artistes pauvres, nommés Joseph Rossini et Anne Guidarini. Le père jouait du cor dans les orchestres des petites villes, où sa femme était engagée en qualité de *seconda donna;* dans les intervalles des saisons de théâtre, ils revenaient habiter leur petite maison de Pesaro. Le célèbre artiste qui fait aujourd'hui leur gloire par ses succès met la sienne à leur prouver sa piété filiale par l'existence douce et indépendante qu'il leur procure.

En 1799, les parens de Rossini le conduisirent à Bologne, mais il n'y commença l'étude de la musique qu'en 1804, à l'âge de douze ans. Son premier maître fut un prêtre, nommé *Angelo Tesei.* C'est de lui qu'il apprit l'art du chant, celui de l'accompagnement, et quelques notions du contrepoint. En moins de trois ans, il avait fait assez de progrès pour être en état de tenir le piano dans les orchestres de quelques

petites villes, telles que Lugo, Forli, Sinigaglia, où il accompagna sa mère en 1806. L'année suivante, il entra au lycée de Bologne, et y reçut des leçons de musique de *Mattei.* Mais Rossini n'était point né pour faire des études sérieuses dont il n'apercevait pas le but immédiat. C'était une instruction de pratique qu'il lui fallait, parce que si ce n'est la plus solide, c'est la plus expéditive. Voilà pourquoi il préférait aux lenteurs du contrepoint la méthode de mettre en partition les ouvrages qui plaisaient à son oreille, comme les quatuors ou les symphonies de Mozart ou d'Haydn. Son esprit très-délié, et ce tact parfait qu'il porte dans ses actions comme dans ses ouvrages, lui faisaient apercevoir d'abord ce qui pouvait être utile auprès du public : quant au reste, il n'y prenait pas garde. Voilà le secret de ces négligences qu'on trouve dans ses partitions, et dont il se moque tout le premier.

Ce fut en 1808 que Rossini fit entendre ses premiers ouvrages, qui consistaient en une symphonie et une cantate intitulée : *Il Pianto d'Armonia.* On a vu quels furent ses débuts au théâtre. A *l'Inganno Felice* succéda l'*Oratorio* de *Ciro in Babilonia*, qu'il écrivit à Ferrare ; puis il donna à Venise *la Scala di Seta*, *l'Occa-*

zione fa il Ladro, et *il Figlio per Azzardo*. Enfin parut *Tancredi*, dans le carnaval de 1813. Là se trouvait la réforme presque complète de l'opéra sérieux; là brillait d'un vif éclat une imagination jeune et vierge, des chants délicieux, un orchestre ravissant; là se trouvait enfin ce *nouveau* qu'on demande aux artistes de toutes parts, mais qu'ils peuvent rarement donner. Ce qui ne l'était pas dans l'œuvre de Rossini avait été présenté par lui avec tant d'adresse qu'il en avait toute l'apparence. J'en excepte cependant un chœur au premier acte, dont le motif et les dispositions sont pris sans façon dans les *Noces de Figaro*, de Mozart. Mon intention n'est pas d'analyser ce charmant ouvrage : deux cents représentations à Paris et tous les morceaux répandus avec profusion en France me dispensent de ce soin.

A *Tancredi* succéda *l'Italiana in Algeri*, qui n'a jamais eu beaucoup de succès à Paris, quoiqu'on y trouve une cavatine charmante (*Languir per una bella*), un duo, l'un des meilleurs morceaux de Rossini, qui depuis en a imité le style dans le motif du *quartetto* du premier acte de la *Cenerentola*, *Zitto*, *Zitto*, *piano*, *piano*. Le *finale* de *l'Italiana* est plein de verve

comique; c'est un vrai morceau de scène qui perd beaucoup dans un salon. Cet ouvrage est le premier de Rossini qui ait été joué à Paris : on n'était point préparé à la nouveauté du genre ; on ne le goûta pas, et la prévention est restée.

Je ne dirai rien de la *Pietra di Paragone*, parce que bien que j'en aie entendu quelque chose lorsqu'on l'a essayée au théâtre Louvois, je crois que le public et moi ne la connaissons pas. L'ouvrage avait été mutilé, et l'on n'avait point alors à Paris des acteurs tels que Galli ou Zucchelli pour jouer les rôles de *Don Pacuvio* et de *Don Marforio*.

L'*Aureliano in Palmira*, qui fut écrit à Milan en 1814, n'a point réussi en Italie. L'introduction est un des meilleurs morceaux de Rossini. Le motif du premier chœur : *Sposa del grande Osiride*, a été employé par lui depuis lors dans la cavatine du *Barbier de Séville : Ecco ridente il Cielo*. L'idée de faire servir le chant d'un chœur religieux dans une sérénade qu'un amant donne à sa maîtresse est une bouffonnerie qui peint à merveille le caractère de ce célèbre artiste.

Il Turco in Italia et *Sigismondo* ont été écrits

dans la même année que l'*Aureliano*, l'un à Milan, l'autre à Venise. Le premier a eu du succès à Paris. Le trio : *un Marito Scimunito*; le duo : *Per piacere alla signora*, et le quintetto du deuxième acte : *O guardate che accidente!* sont excellens. Nous ne connaissons du *Sigismondo* que l'air qui a été chanté par madame Pasta dans *Romeo e Giulietta*.

L'*Elisabeth* (1815) fut le début de Rossini à Naples. Ce début fut heureux. A Paris l'ouvrage n'a point réussi, quoiqu'il ait été joué successivement par madame Mainvielle-Fodor et par madame Pasta. L'ouverture de l'*Aureliano*, qui est devenue celle de l'*Élisabeth*, a servi aussi de motif au *finale* de cet opéra; enfin elle sert encore d'ouverture au *Barbier*. Cent cinquante représentations de ce dernier ouvrage avaient précédé la première de l'*Elisabeth*. La répétition continuelle d'une phrase usée pour le public indisposa celui-ci, et empêcha le succès. *Torvaldo e Dorlisca*, qu'on a vu aussi à Paris, et qui est tombé à plat, est un ouvrage médiocre.

Ce fut en 1816 que Rossini écrivit à Rome ce *Barbiere di Seviglia*, objet des prédilections des Français, et qui mérite de l'être par l'es-

prit, la grâce et l'abondance de motifs qu'on y trouve. On dit que les Romains, remplis de préventions pour le *Barbier* de Paisiello, ne voulurent point entendre celui de Rossini le jour de la première représentation; mais, le lendemain, ils furent honteux de leur sottise, et applaudirent avec transport ce qu'ils avaient sifflé la veille. Ce chef-d'œuvre a fait le tour de l'Europe. La *Gazeta*, ouvrage sans importance, précéda *Otello*, qui fut donné à Naples dans la même année que le *Barbiere* l'avait été à Rome. Ce fut dans ce bel ouvrage que Rossini commença à changer sa manière par les longs développemens qu'il introduisit dans ses opéras sérieux, et par l'éclat de son orchestre, qu'il rendit plus bruyant; système qu'il a exagéré dans *Mosè in Egitto*, dans *Maometto secondo*, dans *Zelmira* et dans *Semiramide*.

Tout le monde connaît la *Gazza Ladra* et la *Cenerentola*, qui furent écrits à Milan et à Rome en 1817. Le premier de ces ouvrages est un opéra semi-séria rempli de beautés du premier ordre; le second n'a été connu des dilettanti de Paris que quand Mlle Montbelli, Galli et Zucchelli ont été chargés des principaux rôles. On lui avait nui beaucoup en introdui-

sant des fragmens de ses plus beaux morceaux dans le *Turc en Italie.* Les déplacemens gâtent toujours la musique.

On ne connaît communément d'*Armida* (Naples 1817) qu'un duo, qui est devenu célèbre, mais qui m'a toujours paru être un contresens.

Adélaïde di Borgogna (Rome, 1818), *Ermione* (Naples, 1819) et *Eduardo e Cristina* (Venise, 1819) sont peu connus et n'ont eu que peu de succès. *Ricciardo e Zoraide* (Naples, 1818) contient un fort beau trio, et *Bianca e Faliero* (Milan, 1820), un quatuor qui est devenu célèbre. On trouve dans *Matilde di Sabran* (Rome, 1821) un *sestetto* qui n'est point connu en France, et qui cependant est excellent. La *Donna del Lago* eut à Naples une chute complète, le 4 octobre 1819, et alla aux nues le lendemain. C'est un des ouvrages de Rossini que les Parisiens ont eu le plus de peine à comprendre.

Dans *Maometto secondo*, *Zelmira* et *Semiramide*, on trouve de fort belles choses ; mais la manière du maître s'allourdit sensiblement. Etait-ce l'effet d'un système ou fatigue de l'imagination? c'est ce que l'avenir pouvait seul

qu'à lui, on n'avait usé de ces ressources que de loin à loin et avec discrétion. Le premier, il remarqua qu'on rend les choses siennes par l'usage fréquent qu'on en fait : il vit que ce qui agit avec le plus de force sur les hommes est le rhythme bien cadencé; enfin il reconnut que, modulation pour modulation, il lui était plus avantageux de se servir de celle dont l'oreille était moins fatiguée que de suivre l'usage ordinaire, qui consiste à moduler à la dominante ou au mode majeur ou mineur relatifs; et, comme il jetait au milieu de tout cela une quantité prodigieuse de chants heureux et d'inspirations dramatiques, un air de vie enfin qui procure les succès, il a fini par s'approprier tout ce qu'il avait emprunté, et par se faire pardonner ses réminiscences.

Ses imitateurs n'ont pas peu contribué à rendre le public indifférent sur ces défauts dont les musiciens faisaient grand bruit. A entendre une foule de critiques, il n'y avait dans toute la musique du maître de Pesaro que des moyens matériels dont il répétait l'emploi jusqu'à satiété, et qui lui donnaient les moyens d'écrire ses ouvrages en peu de temps. Mais des moyens matériels sont la propriété de tout le monde;

or, *Pacini, Raimondi, Donizetti* et plusieurs autres ont usé assez largement des mêmes ressources; qu'en est-il résulté? des imitations, de la musique jetée continuellement dans le même moule, et pas un ouvrage remarquable. Il ne suffit donc pas de savoir que par un moyen donné on produit un effet voulu; s'il en était ainsi, l'art ne serait plus digne de ce nom : ce serait un métier. Les moyens matériels, qui n'excluent pas le génie, peuvent être utiles dans les mains d'un homme supérieur; mais ils sont improductifs dans celles de la médiocrité.

On ne peut disconvenir que Rossini, tout en caressant le goût du public, ne l'ait fait dans de certaines circonstances par mépris pour celui de quelques villes dans lesquelles il écrivait. La manière peu favorable dont on accueillait les plus beaux traits échappés à son génie le conduisait quelquefois à se moquer de ses juges. Ce n'est pas, en effet, ce qu'il a fait de mieux qu'on applaudit toujours le plus; on en a la preuve dans ce délicieux duo du second acte d'Otello : *Vorrei che il tuo pensiere*, qu'on remarque à peine au théâtre. A Venise, toute la première partie de l'air d'Assur, dans la *Semiramide*, avait complètement ennuyé, quoi-

qu'il soit du plus beau caractère. Rossini, qui l'avait prévu, le termina par cet allégro ridicule dans lequel la petite flûte semble siffler le parterre. Les imitateurs de ce grand artiste font aussi de ces choses-là; mais ils les prennent au sérieux, et rien n'est plus plaisant.

La musique dramatique de l'époque actuelle a produit sur le public un effet qui rejaillit sur l'art en général; c'est de faire paraître froides toutes les compositions qui ne sont pas enveloppées du luxe d'orchestre auquel nous sommes accoutumés. C'est là, ce me semble, un mal réel; car enfin il faudra bien qu'on s'arrête quelque part. Nos facultés sensitives ont un terme. L'exagération des effets n'est peut-être point à son comble, mais elle y arrivera; que fera-t-on alors? Il faudra bien prendre une route rétrograde; mais, comme il est plus difficile d'innover dans le simple que dans le composé, il y aura probablement une époque où l'art sera dans un état de langueur plus ou moins prolongé, jusqu'à ce que l'homme de génie, destiné à opérer la révolution nécessaire, soit venu.

L'*Opera seria*, tel que le faisaient les anciens maîtres italiens, et même Cimarosa et Pai-

siello, contenait trop de récitatifs, d'airs et de duos, et pas assez de morceaux d'ensemble. Il en résultait une monotonie qui détruisait l'effet des beautés répandues dans les ouvrages de ces auteurs. La marche que prit Rossini, dès le *Tancredi*, opéra à cet égard une réforme nécessaire qui fut achevée dans *Otello*. Là, toutes les situations sont dans la musique, en sorte qu'il y a peu de récitatifs ; celui qu'on y trouve, étant accompagné par l'orchestre, a aussi plus d'intérêt, et le spectateur n'a pas le temps de se réfroidir dans l'intervalle d'un morceau à un autre. Cette manière de traiter l'opéra sérieux est donc une création de Rossini, qui suffirait pour sa gloire. Malheureusement en exagérant son système dans ses derniers ouvrages, en voulant toujours occuper l'attention de l'auditeur par de longs développemens, il la fatigue et dépasse les bornes des facultés auditives. Une partition d'orchestre gravée des *Horaces* de Cimarosa ou de quelque autre opéra de ce maître, est d'environ 400 pages ; et les partitions réduites pour le piano de la *Semiramide* ou de *Zelmira*, en ont à peu près autant. On dit que ces ouvrages ont eu beaucoup de succès en Italie : je doute qu'ils en aient jamais à Paris autant que *Otello* ou *Tancredi*.

Personne n'a mieux réussi que Rossini à rendre l'orchestre brillant, et à lui donner de l'intéret, même pour les amateurs médiocres. Mais soit qu'il désespérât de soutenir cet intérêt par des moyens ordinaires, soit qu'il aimât le bruit, il a employé dans ses derniers ouvrages le gros tambour, les timbales et les instrumens de cuivre avec tant de profusion qu'on n'éprouve plus qu'une seule sensation, celle de la fatigue. Ce n'est plus cette manière vive et spirituelle de Rossini, âgé de vingt à vingt-cinq ans; c'est celle de Rossini fatigué, je dirais presque dégoûté de musique. S'il ne s'agissait que d'un homme ordinaire, un pareil abus serait sans danger pour l'art: mais Rossini, s'égarant, entraîne une foule d'imitateurs à sa suite, et le mal est d'autant plus grand que, s'il reconnaît quelque jour son erreur, il n'aura plus les ressources de la jeunesse pour se frayer une meilleure route.

Il est un autre reproche qu'on lui fait communément et qui est fondé en partie : c'est d'avoir dirigé tous les chanteurs sur la même route, et d'avoir détruit toute variété dans le chant, en écrivant tous les traits et les *fioritures* qu'on abandonnait autrefois à la fantaisie des virtuoses. Il est certain qu'à l'exception de

deux ou trois artistes distingués, il y a maintenant une telle similitude dans la manière des chanteurs italiens qu'ils semblent chanter toujours la même chose. Ce sont toujours les mêmes traits, les mêmes agrémens, et malheureusement la même ignorance des vrais principes de l'art du chant. Rossini s'excuse en disant que c'est précisément le peu de talent des chanteurs qu'il devait employer qui l'a obligé d'écrire les traits et les fioritures qu'ils étaient en état d'exécuter, mais qu'ils n'auraient point imaginés. Cette excuse est excellente pour lui; car c'était agir en artiste habile qui tire parti des moyens qui sont à sa disposition; mais c'était perpétuer le mal et le rendre incurable.

J'ai parlé des imitateurs de Rossini; ils sont maintenant en grand nombre. Quelques-uns ont un talent réel et n'ont pris de son style que ce qui pouvait s'allier à leurs propres idées: tels sont MM. Carafa, Mercadante et Meyerbeer. Je place ce dernier au nombre des compositeurs italiens, quoiqu'il soit né à Berlin et qu'il ait étudié la musique en Allemagne, parce qu'il a écrit tous ses ouvrages en Italie.

M. Carafa (Michel), né à Naples le 28 novembre 1785, a commencé l'étude de la mu-

sique au couvent de *Monte-Oliveto*, à l'âge de huit ans. Son premier maître fut un musicien mantouan nommé Fazzi, habile organiste. Un élève de Fenaroli, nommé Francesco Ruggi, lui fit faire ensuite des études d'harmonie et d'accompagnement, et plus tard il passa sous la direction de Fenaroli lui-même. Enfin, dans un séjour qu'il fit à Paris, il reçut de M. Cherubini des leçons de contre-point et de fugue. Quoiqu'il eût écrit dans sa jeunesse un opéra pour des amateurs, qui était intitulé *Il Fantasma*, et qu'il eût composé, vers 1802, deux cantates, *il Natale di Giove* et *Achille e Deidamia*, dans lesquels on trouve le germe du talent, néanmoins il ne songea d'abord à cultiver la musique que comme amateur, et embrassa la carrière des armes. Admis comme officier dans un régiment de hussards de la garde de Murat, il fut ensuite nommé écuyer du roi dans l'expédition contre la Sicile, et chevalier de l'ordre des Deux-Siciles. En 1812, il remplit auprès de Joachim les fonctions d'officier d'ordonnance dans la campagne de Russie, et fut fait chevalier de la Légion-d'Honneur.

Ce ne fut qu'au printemps de 1814 que M. Carafa songea à tirer parti de son talent,

et qu'il fit représenter son premier opéra intitulé : *Il Vascello l'occidente* au théâtre *del Fondo*. Cet ouvrage, qui eut beaucoup de succès, a été suivi de la *Gelosia Corretta*, au théâtre des Florentins, dans l'été de 1815; de *Gabriele di Vergi*, qui fut jouée au théâtre *del Fondo*, le 3 juillet 1816; d'*Ifigenia in Tauride*, à Saint-Charles, en 1817; d'*Adele di Lusignano*, à Milan, dans l'automne de la même année; de *Berenice in Siria*, au théâtre Saint-Charles, à Naples, dans l'été de 1818; et de l'*Elisabeth in Derbishire*, à Venise, le 26 décembre de la même année. C'est dans cette pièce que madame Mainvielle-Fodor a débuté pour la première fois en Italie. Dans le carnaval de 1819, M. Carafa a écrit à Venise *Il Sacrifizio d'Épito*, et l'année suivante il a fait représenter à Milan *les Deux Figaro*. En 1821, on a joué au théâtre Feydeau *Jeanne d'Arc*, dont il avait fait la musique, et qui contient de fort belles choses. Après la mise en scène de cet ouvrage, M. Carafa alla à Rome, où il écrivit *la Capriciosa ed il Soldato*, qui eut beaucoup de succès. Il y composa aussi la musique du *Solitaire* pour le théâtre Feydeau, et celle de *Tamerlano*, qui était destiné au théâtre Saint-

Charles de Naples, mais qui n'a point été représenté. Après le *Solitaire*, qui fut joué à Paris au mois d'août 1822, il retourna à Rome pour y écrire *Eufemio di Messina*, qui réussit complètement; puis il donna à Vienne, dans l'été de 1823, *Abufar*, dont les journaux allemands ont vanté la musique. Revenu à Paris, il y donna, dans la même année, le *Valet de Chambre;* en 1824, *l'Auberge Supposée*, et en 1825, un grand opéra intitulé : *La Belle au Bois dormant*. M. Carafa a écrit aussi à Milan *Il Sonnanbulo*, dans l'automne de 1824, et le *Paria* à Venise, au mois de février 1826.

Saverio Mercadante, né dans la Pouille, en 1798, a fait ses études au collége royal de musique de Naples. Zingarelli, qui a été son maître de composition, le prit d'abord en affection; mais on dit que, l'ayant surpris un jour occupé à mettre en partition des quatuors de Mozart, il le chassa impitoyablement de l'école. Mercadante avait été d'abord premier violon et chef d'orchestre au conservatoire, et avait écrit beaucoup de musique instrumentale, lorsqu'il se livra à la composition dramatique. Ses principaux ouvrages sont : l'*Apoteosi d'Ercole*, *Violenza e Costanza*, *Didonne*,

Nitocri, *Scipionne a Cartagio*, à Rome; *Elisa e Claudio*, à Milan; *Marianne*, et *Donna Caritea*, à Venise, 1826; *Maria Stuarda*, *Il Posto Abandonato*, *Amleto*, *Le Danaïde*, à Naples; *Erode*, à Gènes, et *Ezio*, à Turin, en 1827. Ce jeune compositeur s'était annoncé d'une manière avantageuse : son opéra d'*Elisa e Claudio* surtout contient plusieurs morceaux qui, bien qu'ils soient empreints de Rossinisme, ne sont pas des copies serviles. On y trouve du mouvement, de la passion même; mais les espérances qu'il avait données se sont évanouies depuis ses derniers ouvrages.

M. Meyerbeer s'est placé parmi les bons compositeurs de cette époque par ses opéras d'*Emma de Resburgo*, de *Romildo e Costanza*, d'*Il Crociato* et de *Marguerite d'Anjou;* mais cultivant la musique comme amateur, il écrit peu, et l'on ne peut asseoir de jugement sur la portée de son talent comme sur celui d'un musicien qui a produit beaucoup.

Pacini et Vaccaj sont après ceux que je viens de citer les compositeurs les plus renommés de l'Italie; mais leurs chants, la forme des morceaux, leur instrumentation, tout est calqué sur la musique de Rossini. Né à Syracuse

en 1798, Pacini vint fort jeune à Bologne, et y reçut des leçons de Stanislas Mattei. Avant d'avoir atteint l'âge de dix-sept ans, il écrivit son premier opéra, et donna successivement *Annetta e Lucindo*, *l'Ambizione Delusa*, *il Barone di Dolsheim*, *il Carnavale di Milano*, *la Poetessa*, *della Beffa il Disinganno*, *Adelaïde e Comingio*, *Piglia il mondo come viene*, *la Gioventù d'Enrico V*, *la Vestale*, *la Schiava in Bagdad*, *Isabella ed Enrico*, *Alessandro nell'India*, *Amazilia*, *l'Ultimo Giorno di Pompeia*, *Gli Arabi nelle Gallie* et, le 19 novembre 1826, *Niobe*, au théâtre Saint-Charles, à Naples; son triomphe, dans ce dernier ouvrage, a été complet : j'ignore s'il était mérité.

Nicolas Vaccaj, compositeur dramatique, né en 1791 à Tolentino, près de Pesaro, a étudié le contre-point sous la direction de Janaconi, l'un des examinateurs de la chapelle de Saint-Pierre, à Rome, et le style idéal sous Paisiello. Son premier opéra, *Malvina*, fut représenté à Venise en 1815. Outre la musique de plusieurs ballets, il a écrit : *il Lupo d'Ostende*, *Pietro il Grande*, à Parme en 1824; *la Pastorella Feudataria*, dans la même année, à Turin; *Zadig ed Astartea*, au théâtre de

Saint-Charles, à Naples, en 1825; *Giulietta e Romeo*, à Milan; *Bianca di Messina*, à Turin, en 1826; et *Saule* à Milan.

Un jeune Napolitain, Vincenzo Bellini, a débuté d'une manière brillante, depuis 1827, par trois opéras intitulés *Bianca e Fernando*, *Il Pirata;* et *la Straniera*, ces ouvrages donnent des espérances, quoique l'invention n'en soit pas la partie brillante.

Au dernier rang des compositeurs vivans on trouve Donizetti, et Sapienza, imitateurs obscurs de la manière Rossinienne. Je crois inutile de donner la liste de leurs productions; elles sortent rarement des villes où elles ont été écrites.

En résumé, l'Italie, saturée de Rossinisme, ne possède pas un musicien qui soit en état de lui faire goûter autre chose. Tous les jeunes compositeurs, qui se persuadent que les moyens matériels dont j'ai parlé sont la musique de Rossini, se jettent tous dans l'excès de ces procédés mécaniques, en sorte qu'il y a peu d'espoir d'avoir autre chose que des *crescendo*, des *canons*, et tout l'attirail dramatique dont nous sommes fatigués, à moins d'une révolution complète qu'il est difficile de prévoir.

Lorsqu'en 1770 Burney parcourut l'Italie

pour rassembler les matériaux de son Histoire de la musique, il y trouva une foule de chanteurs du premier ordre, parmi lesquels on remarquait *Caffarelli*, *Guadagni*, *Casati*, *Aprile*, *Ettori*, *Caribaldi*, *Guarducci*, *Ciprandi*, la fameuse *Gabrielli*, l'autre *Gabrielli*, surnommée *la Ferrarese*, Mme *Ortolani* et beaucoup d'autres; des compositeurs tels que *Jomelli*, *Piccini*, *Sacchini*, *Galuppi*, surnommé *Buranello*, créateur du véritable opéra bouffe, *Sarti* et *Paisiello;* les maîtres de chapelle *Fioroni*, à Milan, *Salulini*, à Sienne, *Mei*, à Livourne, *San-Martini*, *Santarelli*, *Bertoni*, *Valotti* et *Casali;* les professeurs et théoriciens *Jean-Baptiste Martini*, *Giovenale Sacchi*, *Vincent Manfredini*, *Paolucci*, *Cotumacci* et *Valotti;* d'excellens organistes comme *Colista*, *Gasparini*, *Dominique Locatello* à Padoue, *San-Martini* et beaucoup de moines fort habiles. Enfin, il entendit avec ravissement des violinistes tels que *Pugnani*, *Nardini*, *Morigi*, *Capuzzi* et *Celestini*. Les belles écoles de chant fondées par *Fedi* à Rome, François-Antoine *Pistocchi* à Bologne, François *Redi*, à Florence, Joseph Ferdinand *Brivio*, à Milan, François *Peli*, à Modène, Joseph *Amadori*, à Rome, Dominique

Gizzi, Nicolas *Porpora*, Léonard *Leo* et François *Feo*, à Naples, étaient encore debout et se perpétuaient par leurs élèves. Venise avait cinq conservatoires, qu'on appelait *della Pietà*, *de' Mendicanti*, *degl'Incurabili*, et l'*Ospedaletto* de saint Jean et saint Paul; Naples en avait trois, *santo Onofrio*, *la Pietà* et *Santa-Maria di Loreto*. A Milan, il entend le même jour trois messes et deux vêpres en musique, dans cinq églises différentes ; les concerts se succèdent avec la même rapidité. A Padoue, le service de la chapelle de Saint-Antoine se composait tous les jours de quarante musiciens, au nombre desquels se trouvaient les meilleurs élèves de Tartini, et les virtuoses Guadagni et Cazati; les dimanches, ce nombre était doublé, et l'on trouvait en outre dans cette ville quatre organistes en état de jouer supérieurement les quatre orgues magnifiques qui ornaient le chœur de l'église. Le dôme de Saint-Marc, à Venise, avait conservé d'habiles maîtres de chapelle, depuis *Zarlino* jusqu'à *Galuppi*. On trouvait alors dans cette ville trois opéras sérieux et quatre opéras bouffes chaque jour. Outre cela, il y avait messe en musique dans toutes les églises et dans tous les couvens

d'hommes ou de femmes, et l'on faisait de la musique avec orchestre tous les soirs dans chaque conservatoire. Cependant telle était la passion des Vénitiens pour la musique que partout on trouvait du monde en abondance. Ce qu'il y a de plus étonnant, c'est que l'exécution était fort bonne partout. A Bologne, *Farinelli*, le père *Martini* et ses élèves *Zanotti*, *Gabriel Vignoli*, Bernard *Ottani* et François *Orsoni*, tous excellens compositeurs pour l'Église, étaient des hommes assez habiles pour exciter l'intérêt. L'orchestre et les chanteurs de la cathédrale se composaient de plus de cent personnes. Florence, Sienne, Pise, renfermaient une foule d'artistes distingués dans tous les genres. La chapelle pontificale à Rome possédait alors les plus belles voix de soprano qu'on pût entendre, et la musique dirigée par Santarelli était excellente. Naples était au comble de sa gloire musicale ; enfin c'était alors qu'on pouvait appeler l'Italie la *terre classique de la musique*. Opposons à ce tableau celui de l'Italie actuelle.

Vingt-quatre ans s'étaient à peine écoulés depuis le voyage de Burney, lorsque, par suite des évènemens de la révolution française, ce

pays fut envahi par nos armées, et devint le théâtre de nos succès et de nos revers. Occupé tour à tour par les Français, les Autrichiens et les Russes, ce malheureux pays fut traversé en tous sens pendant sept années et dévasté par des soldats tantôt vainqueurs, tantôt vaincus. Effrayés par les dangers qui les environnaient, les plus grands artistes, chanteurs ou compositeurs, s'éloignèrent de leur pays et portèrent leurs talens dans les cours d'Allemagne, de Russie, d'Espagne, de Portugal, et en Angleterre. La suppression d'une partie des couvens et les contributions dont le clergé fut frappé dispersèrent les musiciens de chapelle, et ruinèrent la musique d'Église. Venise, déchue de son ancienne splendeur, vit se fermer la plupart de ses conservatoires et de ses théâtres; les querelles de Rome avec la France, et l'enlèvement des deux papes, Pie VI et Pie VII, causèrent les mêmes dommages aux établissemens de musique, et particulièrement à la chapelle pontificale; les diverses révolutions du royaume de Naples, la translation de la cour dans la Sicile, l'établissement et la chute d'une nouvelle dynastie, portèrent aux écoles de Naples des coups dont elles n'ont pu se re-

lever ; enfin l'importance politique qu'avait acquise l'Italie ; l'amour de la liberté qui avait été substitué à celui des arts, et les évènemens qui détruisirent de si belles espérances, et qui ont plongé de nouveau ce malheureux pays dans l'asservissement, ont achevé d'anéantir le goût des études sérieuses, les bonnes traditions et les moyens de reconstruire l'édifice musical tel qu'il était autrefois.

J'ai dit quel est l'état actuel de la musique dramatique, et ce que sont les compositeurs de nos jours, comparés à ceux de l'époque de Burney. Quant au style religieux, il n'existe plus, de l'aveu même des partisans les plus enthousiastes des nouveautés à la mode. Mayr seul a conservé quelque dignité à ce genre de musique. Le style de l'orgue n'est pas moins altéré, et le talent des organistes est à peu près nul. Les ouvertures de Rossini sont les seules pièces qu'on entende maintenant dans toutes les églises d'Italie, aux offertoires ou aux *Magnificat* : on est même arrivé au point de ne pas croire qu'on puisse jouer autre chose.

A l'égard des écoles, elles ne sont guère plus satisfaisantes. Au commencement de ce siècle, le Lycée musical de Bologne avait été établi par

Napoléon. Le père Stanislas Mattei, digne élève du père Martini, fut chargé d'y diriger l'éducation des jeunes compositeurs. La tradition des bonnes études se maintint dans son école tant qu'il vécut; mais, à sa mort, il ne s'est trouvé que des hommes médiocres pour lui succéder, et bientôt il ne restera plus rien de cette fameuse école fondée par le père Martini. L'Institut musical de Bergame, dont l'origine ne remonte pas au delà de 1805, est placé sous la direction de Mayr : ce maître est digne de sa place; mais Bergame n'est point un foyer de musique comme Naples ou Venise, et l'école n'a point, à cause de cela, le succès qu'elle aurait si elle était placée dans l'une de ces villes. Le conservatoire de Milan date de 1807. Boniface Asioli fut chargé de l'organiser et y professa pendant plusieurs années. Ce n'était pas un homme bien fort; mais c'était un aigle, si on le compare à ses successeurs. Minoja, qui obtint sa place lorsqu'il se retira à Correggio, sa patrie, était assez bon maître de chant, mais n'avait qu'une instruction superficielle dans le contre-point, quoiqu'il ait écrit sur cette science. A sa mort, Federici lui a succédé, et c'est lui qui maintenant dirige cet établisse-

ment. Il serait peut-être un bon maître d'accompagnement, mais il est hors d'état d'enseigner le style sévère du contrepoint.

Tous les conservatoires de Naples ont disparu et ont été remplacés par le collége royal de musique, qui est dirigé par Zingarelli. Nicolas Zingarelli, né à Naples, en 1752, selon quelques biographes, et à Milan, en 1760, si l'on en croit Gerber (*Neues Lexicon der Tonkunstler*), fut placé fort jeune au conservatoire de Lorette, où il étudia sous la direction de Fenaroli. Après avoir quitté le conservatoire, il termina ses études avec *Speranza*. Son premier ouvrage dramatique fut *Montezuma*, qu'on représenta à Naples en 1781. Il écrivit ensuite pour la plupart des théâtres d'Italie. En 1789, il vint en France, et écrivit pour l'Opéra *Antigone*, qui eut peu de succès. Il retourna ensuite en Italie et fut nommé maître de chapelle de la cathédrale de Milan. En 1804, il succéda à Guglielmi dans la place de maître de la chapelle pontificale; place qu'il a conservée jusqu'à l'époque où il a été nommé directeur du collége royal de musique à Naples. Ses principaux ouvrages sont *Montezuma*, *Ines de Castro*, *Clitemnestra*, *il Bevitor Fortunato*, *Pirro*, *Romeo*

e Giulietta, *la Distruzione di Gerusalemme*, *Mitridate*, *il Ratto delle Sabine*, *il Conte de Saldagna*, *il Trionfo di Davide*, *la Secchia Rapita*, *Meleagro*, *Telemacco*, cantate, à Milan, 1785; *Ricimero*, Venise, 1785; *Armida*, Rome, 1786; *la Morte di Cesare*, Milan, 1791; *il Mercato di Monfregoso*, Vienne, 1793; *l'Oracolo de' Sanniti*, Naples, 1805; *Ifigenia*, *Artaserse*, *Apelle e Campaspe*, *il Ritratto*, beaucoup de musique d'Église, et surtout un beau *Miserere*, à quatre voix, qu'on chante à la chapelle des chanoines à Rome. Comme directeur du collége royal de musique, Zingarelli ne mérite pas les mêmes éloges que comme compositeur. Trop âgé pour prendre à l'établissement qui lui est confié un intérêt bien vif, et surtout détourné des soins que demande une semblable administration par une dévotion minutieuse, il ne fait aucun effort pour ranimer une école expirante. Tritto ou Tritta, vieux maître napolitain, et dernier élève de Durante, avait conservé la tradition de l'ancienne école; après avoir été long-temps maître du conservatoire de la *Pietà de Turchini*, il enseignait encore au collége de musique; mais, au mois de septembre 1824, il mourut à Naples, à l'âge

de 91 ans. Avec lui s'éteignit la dernière lueur du feu sacré qui s'était alimenté pendant près d'un siècle et demi; et ce qui peint bien l'état de décadence de la musique en Italie, c'est qu'il ne s'est pas trouvé, après sa mort, un seul homme capable de remplir sa place : aussi est-elle restée vacante jusqu'à ce qu'on l'ait confiée à Raimondi, faute de mieux. Les élèves se sont dispersés, et les cours de l'école n'ont servi, pendant deux ans, qu'à recevoir les troupes Autrichiennes qui y allaient faire l'exercice. Il se peut qu'il y ait encore en Italie quelques vieux musiciens initiés aux anciennes doctrines; mais le mépris qu'on y affecte pour toute espèce d'étude les intimide et les contraint de rester dans l'obscurité.

Une suite non interrompue de théoriciens et d'écrivains sur la musique a illustré l'Italie, depuis Gafforio jusqu'au père Sabbatini (de 1480 à 1801); mais, depuis vingt-cinq ans, il n'a point été publié un seul ouvrage qui mérite quelque attention sur l'harmonie, le contre-point, ou sur quelque partie de l'histoire ou de la littérature musicale, à moins qu'il ne soit sorti à la plume d'un étranger.

Quoique fort déchus de la supériorité qu'ils

avaient autrefois, plusieurs violonistes italiens conservent cependant quelque réputation et la méritent. Alexandre *Rolla*, Jean-Baptiste *Polledro* et Pierre *Rovelli* sont sans doute fort loin de Tartini, de Pugnani, de Nardini, de Viotti, et inférieurs à Baillot, à Lafont, à Bériot; mais ce sont encore des hommes de beaucoup de talent.

Quant à Nicolo Paganini, c'est un homme à part dans son art, comme Rossini l'est dans le sien. Il est né, en 1783, à Gènes, où son père était ouvrier du port. Dès l'âge de six ans, il montra de si heureuses dispositions pour le violon qu'on lui donna un maître pour cet instrument, nommé Jean Servetto, homme de peu de mérite, sous lequel le jeune Paganini ne resta pas long-temps. Giacomo Costa, très-bon directeur d'orchestre et premier violon des églises principales de Gènes, fut ensuite chargé de diriger l'éducation musicale de Paganini, et lui fit faire de rapides progrès. A cette époque, Alexandre Rolla passait à juste titre pour le premier violoniste de l'Italie. Paganini, encore enfant, éprouvait le plus vif désir de se mettre sous la direction de cet homme habile; il quitta Gènes furtivement, et se

dirigea vers Milan pour satisfaire au vœu qu'il formait depuis long-temps. Mais déjà ce génie, né pour faire une révolution dans son art, ne pouvait plus se ployer aux formes arrêtées de l'école qui l'avait précédé. Des discussions s'établissaient souvent entre l'élève et le maître sur des innovations que le premier ne faisait encore qu'apercevoir, sans pouvoir les exécuter d'une manière satisfaisante, et qui étaient condamnées par le goût sévère du second. Bientôt Paganini se livra dans la solitude aux recherches dont son esprit était occupé, et dès lors il forma le plan des études qui sont connues sous son nom, dans lesquelles il se proposait des difficultés qu'il ne parvenait à vaincre lui-même qu'avec beaucoup de travail.

Il est un fait remarquable, et qui avait été ignoré jusqu'ici; c'est que Paganini interrompit tout à coup les recherches qu'il faisait sur la possibilité d'augmenter les ressources du violon, pour étudier sérieusement les œuvres de Corelli, de Vivaldi, de Tartini, de Pugnani et de Viotti, afin de connaître par la pratique les progrès successifs de son instrument. Plus tard, il se familiarisa avec les ouvrages des violonistes français.

En 1805, il entra au service de la sœur de Napoléon, Élisa, princesse de Lucques et de Piombino, en qualité de concertiste et de directeur d'orchestre. Par suite d'un défi, il dirigea un soir l'Opéra et joua un solo avec un violon monté seulement de deux cordes (la troisième et la quatrième). Ce fut l'origine des tours de force qu'il s'est accoutumé depuis lors à faire sur son instrument, et dont il abusa dans sa jeunesse au point de se faire accuser de charlatanisme par les Italiens mêmes. Lorsque la princesse Élisa devint grande-duchesse de Toscane, Paganini la suivit à Florence, où il devint l'objet d'une admiration fanatique. Son talent prenait chaque jour de nouveaux développemens; mais il n'avait point encore appris à en régler l'usage. Ce fut en 1810 qu'il fit entendre pour la première fois, dans un concert de la cour, des variations sur la quatrième corde, dont il avait porté l'étendue à trois octaves, au moyen des sons harmoniques. Cette nouveauté eut un succès prodigieux, surtout quand il l'eut rendue publique, dans un concert qu'il donna à Parme, le 16 août 1811.

Les orchestres italiens accompagnent assez

bien, et les instrumens à vent sont bons ; mais ceux-ci sont presque tous allemands. Il faut cependant excepter les orchestres des théâtres de Rome, qui, de l'aveu des compositeurs italiens, sont au-dessous du médiocre.

J'arrive aux chanteurs. Ce n'est plus le temps où vingt ténors, autant de contr'alto et de soprano du premier ordre, et quarante ou cinquante du second, qui seraient fort supérieurs à nos merveilles du jour, brillaient à la fois non-seulement sur les théâtres de l'Italie, mais sur ceux de toute l'Europe. Après la retraite de Pacchiarotti, de Marchesi et de Crescentini, il ne s'est rien trouvé pour les remplacer. Je me vois forcé d'aborder ici une question délicate, qui se complique de deux sortes d'intérêts fort opposés : ceux de l'humanité et ceux de l'art musical.

L'usage de mutiler des enfans pour obtenir ces belles voix de soprano qu'on a tant admirées dans les Caffarelli, les Senesino, les Pacchiarotti, etc., était établi depuis long-temps dans l'État romain et dans une partie du royaume de Naples[1], quoique par une contradiction

[1] Un prêtre de la congrégation de l'Oratoire, nommé le père *Girolamo* de Pérouse, fut le premier chanteur de cette espèce qu'on

manifeste le gouvernement papal défendît cette mutilation tandis qu'il employait les chanteurs qui y avaient été soumis. Dès l'établissement de l'autorité française en Italie, les mesures les plus énergiques furent prises pour mettre un terme à cet outrage fait à l'humanité : il a cessé en effet de se reproduire, mais les chanteurs ont disparu : *Veluti* sera probablement le dernier.

La propriété la plus remarquable des voix de *soprano* est une *mise de son* naturelle que les chanteurs ne perdent pas même en vieillissant. *Cette mise de voix* qui se compose de l'art de poser le son, de l'enfler jusqu'au *fortissimo* et de le diminuer jusqu'à l'émission la plus douce, est le moyen le plus puissant pour exciter des sensations vives en musique. C'est un art complétement ignoré de nos jours. Les chanteurs dont je parle se livraient ordinairement à l'enseignement après qu'ils s'étaient retirés du

employa dans l'Église : il entra dans la chapelle pontificale en 1601. (*Voyez* Santarelli, *della musica del santarrio e della disciplina de suoi cantori.*) Cependant Théodore Balsamone, canoniste italien, dit que l'usage dont il s'agit existait déjà dès le douzième siècle. Voici ses paroles : *Olim cantorum ordo, non ex eunuchis ut hodie fit, constituebatur, sed ex eis qui non erant hujus modi scholæ, et concilio Trullano.* (Can. IV.)

théâtre, et faisaient acquérir à leurs élèves par le travail cette qualité précieuse qu'ils possédaient naturellement; et dont ils connaissaient parfaitement le mécanisme. De là cette foule de chanteurs parfaits en tous genres qu'a produits le dix-huitième siècle. Mais la cause ayant cessé, les effets ne se reproduiront plus. Je n'insiste pas sur ce qu'il faudrait faire, je me borne à constater un fait. La nomination de Crescentini à la place de professeur de chant au collége de musique de Naples avait fait concevoir des espérances; mais la mauvaise administration de cet établissement en a éloigné les élèves, et Crescentini n'a de sa place que le nom et les émolumens. Je ne citerai qu'un fait à l'appui de mon opinion sur l'utilité des *castrati* pour l'enseignement du chant : le voici. Tout le monde convient de la supériorité d'école qui brille dans le talent de madame Pisaroni : eh bien! elle doit cette supériorité aux leçons de deux *soprani*.

Née à Plaisance en 1793, Benedetta Rosamunda Pisaroni reçut les premières leçons de musique d'un maître obscur nommé Pino. A l'âge de douze ans elle passa sous la direction d'un *sopraniste* nommé Moschini, qui était au

service du vice-roi d'Italie, à Milan. Après avoir appris de lui l'art du chant dans les principes de l'ancienne école, elle reçut des conseils de Marchesi, qui se chargea de perfectionner son goût, et tels furent les avantages qu'elle recueillit des leçons de ces deux maîtres que, malgré le physique le plus repoussant, malgré les défauts d'une voix ingrate et criarde dans le haut, elle a reçu partout de vifs témoignages de la satisfaction du public et des connaisseurs. Depuis son premier début, qui eut lieu à Bergame en 1811, elle a marché de triomphe en triomphe sur tous les théâtres d'Italie.

A l'exception de cette virtuose, de Mme Pasta (plus remarquable par son jeu passionné que par la pureté de son chant), de Veluti, de Rubini, de Galli et de Lablache, tout ce qui se montre maintenant sur la scène est plus ou moins médiocre. Je n'excepte pas même David, bien qu'il ait quelquefois de la verve, et quoique sa voix ait été belle. Il méprise toute règle, toute espèce de frein, et se jette presque toujours dans un excès de fioritures poussé jusqu'à l'extravagance. Fils d'un très-habile chanteur (Giacomo David), il pouvait se former une méthode pure et classique ; mais les

applaudissemens qu'il recueillit à ses débuts l'ont perdu. Esther Mombelli est bonne musicienne, a de l'énergie et produit de l'effet dans les morceaux d'ensemble; mais elle manque d'école, et ne sait pas phraser un air. Quelques chanteurs de l'ancienne école se font encore entendre; mais ils sont vieux et hors d'état de combattre le mauvais goût qui les enveloppe. Tel est enfin l'état du chant en Italie que ce sont des cantatrices françaises qui occupent le premier rang sur les théâtres du premier ordre. Mme Mainvielle-Fodor a éclipsé toutes ses rivales à Venise et à Naples; Mme Méric Lalande, qui lui a succédé, n'est pas moins applaudie; Mme Malibran, née et élevée en France, a pris un essor encore plus élevé, et Mlles Chaumel (aujourd'hui Mme *Rubini*) et Colombelle (*Coreldi*) ont été vantées par tous les journaux italiens. La musique existant en Italie par des secours étrangers est une anomalie monstrueuse.

Cependant si cet état de choses est affligeant, c'est encore de la prospérité en comparaison de ce que sera l'avenir, si les circonstances ne changent pas, si l'on ne s'empresse de se servir des faibles ressources qui restent, et si les gouvernemens ne font des efforts pour reconstituer

les écoles. Ce qui reste maintenant de passable est le fruit d'anciens souvenirs; mais, quand ces souvenirs seront effacés, il ne restera plus que l'aptitude naturelle des ultramontains, pour la musique, et, comme dans le seizième siècle, on sera forcé d'appeler des étrangers pour vivifier ces heureuses dispositions.

Si le tableau que je viens de présenter de l'état déplorable de la musique en Italie semblait exagéré, j'invoquerais le témoignage d'un savant musicien qui réside dans ce pays depuis long-temps, et qui, dans un ouvrage important qu'il vient de publier sur son art, a consigné ces paroles remarquables : *Conviene però confessare che in oggi l'Italia non è più quella de' secoli passati, rispetto ai compositori, ai cantanti ed agli autori didattici, et la buona musica di Chiesa è ormai quasi del tutto scomparso.* (On doit cependant convenir que l'Italie n'est plus ce qu'elle fut autrefois sous le rapport des compositeurs, des chanteurs et des auteurs didactiques, et que la musique d'église est maintenant à peu près perdue.)

ALLEMAGNE.

Il est impossible de se former une idée juste de l'état de prospérité ou de décadence où se trouve un art dans un pays, si l'on ne possède une connaissance au moins sommaire de ce qu'il y fut précédemment. Ce que j'ai fait en abrégé pour l'Italie, je crois donc devoir le faire pour l'Allemagne, et avant d'examiner quel est l'état actuel de la musique dans cette intéressante partie de l'Europe, je vais présenter un tableau succinct de son histoire pendant le dix-huitième siècle dans la patrie de Bach, de Haendel et de Mozart.

La division de l'Allemagne en États catholiques et luthériens y a donné à la musique religieuse une double direction; l'une conforme aux rites de l'Église romaine; l'autre fondée sur l'usage d'introduire le peuple dans le chant du service divin. Dans la première se trouvent les messes, vêpres, *Te Deum* et motets; dans la seconde, les cantiques et les psaumes qu'on désigne sous le nom de *chorals*. Depuis 1590, l'Allemagne s'est successivement enrichie de belles productions dans les deux genres. Adam Gumpelzhaimer, Léon Hasler et Chré-

tien Erbach (1590 à 1620) sont les premiers qui aient imprimé à la musique germanique le cachet particulier d'harmonie qui la distingue. Leurs ouvrages, où l'on trouve les premiers germes de la manière qui a été perfectionnée par Samuel Scheid, Jean-Gaspard de Kerl, Froberger, l'immortel Jean-Sébastien Bach, Haendel et Mozart, marquèrent la séparation de l'école allemande et de l'italienne; car jusqu'à eux il n'y avait eu qu'un style, qu'un système d'harmonie et de tonalité. Ce système était également en vigueur en Italie, en Allemagne, dans les Pays-Bas, en France, en Espagne, en Angleterre, et l'on ne remarquait point de différence sensible entre les productions de Jean Animuccia, de Constant Porta ou d'Alexandre Striggio, maîtres italiens, et celles de Louis Senfel, de Henri Isaac ou de Hermann Finck, allemands; de Philippe de Mons, de Roland de Lassus, ou de Nicolas Gombert, flamands, de Bird, de Morley ou de Farnaby, anglais; de Christophe Morales, espagnol, ou de Damien A'Goes, portugais, tous contemporains. Mais à partir des travaux de Gumpelzhaimer et de Hasler, tout change, et les mélodies comme l'harmonie allemandes pren-

nent une physionomie particulière, une teinte de nationalité qu'elles ont conservée jusqu'ici, malgré la fusion d'idées qui résulte des communications constantes des peuples entre eux.

Plusieurs circonstances concourent à conserver à la musique allemande la couleur nationale dont je parle; mais l'une des plus puissantes est l'usage des psaumes et des cantiques à quatre voix que le peuple chante dans les temples, et que les maîtres d'école enseignent aux enfans dès leur plus tendre jeunesse. Le chant est le même pour toutes les églises protestantes, mais l'harmonie diffère selon le génie du compositeur. Les plus grands musiciens de l'Allemagne n'ont point dédaigné d'employer leurs talens à ce travail; chaque État, chaque province, chaque ville a son livre choral particulier; les éditions s'en multiplient et sont entre les mains de tout le monde. J.-S. Bach en a écrit un grand nombre qui portent le cachet de son génie. C'est à l'usage fréquent de ces cantiques harmonieux qu'il faut attribuer le goût prononcé de toute la nation pour l'harmonie, et son aptitude à l'apprendre et à l'exécuter.

L'obligation d'accompagner et de varier ces

mêmes cantiques, imposent aux organistes celle d'être instruits dans leur art, et de posséder une foule de qualités qu'on ne trouve nulle part dans un si haut degré que chez les organistes allemands. Samuel Scheid, Gaspard de Kerl, Froberger, Reinke de Hambourg, Buxtehude (1634 à 1722) ont été des artistes et des compositeurs du premier ordre en ce genre; mais ils ont tous été surpassés par Jean-Sébastien Bach, génie profond, mélancolique et original, harmoniste incorrect, mais inventeur dans son harmonie; enfin prodige de facilité, de fécondité et d'aptitude pour l'exécution. Quoiqu'il ait formé une foule d'élèves qui ont été des artistes célèbres, tels que ses fils, Charles-Philippe-Emmanuel et Guillaume Friedmann, Kirnberger, Kittel, etc., nul n'a pu l'égaler, soit comme compositeur, soit comme exécutant. Cependant les artistes que je viens de nommer et leurs élèves ont eu une vigueur, une fermeté, une profondeur de talent dont on n'a point d'idée en France. Albrechtsberger, Rembt, Fischer, Vierling, Eberlin, ont propagé jusqu'à nos jours le véritable style de la musique d'orgue. Il semble cependant que ce style dégénère maintenant, si j'en puis juger par les

ouvrages de Knecht et de Rink. On y trouve encore de jolies choses, mais non l'élévation dans les idées qui distingue les compositions de leurs prédécesseurs, ni la science qui est une qualité inséparable du genre.

A l'égard de la musique d'église à grand orchestre, l'Allemagne a vu éclore dans le dix-huitième siècle une foule de messes, de vêpres, de motets et de *Te Deum* d'un genre neuf et digne de lutter avec ce que l'Italie possède de meilleur. Jean-Sébastien, et Charles-Philippe-Emmanuel Bach, Haendel, les deux Haydn, Graun, Naumann, Mozart, ont été inventeurs en ce genre, et ont laissé d'innombrables preuves de leur talent. Ils se sont surtout élevés à une hauteur inconnue avant eux dans le style de l'oratorio. *Le Messie*, *les Machabées*, *Samson*, *Athalie* de Haendel, *l'Ascension* et *les Israélites dans le Désert* de Charles-Philippe-Emmanuel Bach; *la Mort de Jésus* de Graun, *David pénitent* de Mozart, *la Création* et *les Sept Paroles de Jésus-Christ* de Haydn, sont devenus des modèles qui semblent avoir atteint la perfection.

C'est à l'Allemagne qu'on est redevable de la musique instrumentale; on doit même avouer

que jusqu'à ce que Mozart eût produit ses admirables compositions dramatiques, c'était dans le style de la symphonie que résidait la partie la plus solide de sa gloire, à l'exception toutefois de la musique sacrée. Les *partien*, les *Confitures musicales de table* (Musicalische Tafel-Confect) et toutes les pièces instrumentales du dix-septième siècle, décorées de titres plus ou moins bizarres, sont l'origine des quatuors et des symphonies qui ont pris naissance dans le dix-huitième. Presque tous écrits à cinq ou six parties pour des dessus de viole, des violes *da Gamba*, et des basses de viole, avec une partie de basse chiffrée pour l'orgue ou le clavecin, ces recueils ne contiennent que des sarabandes, des courantes, des gigues, des allemandes, et le goût de ces pièces s'est conservé jusque dans les ouvrages de Haendel et de Bach. Enfin, vers le milieu du siècle dernier, le style du trio, du quatuor et du quintetto fut essayé par Kobrich, Agrel, Janistsh, Radeker, Camerloher et Abel, et celui de la symphonie à grand orchestre par Krafft, Kürtzinger, Telemann, Schwindel et Misliwetzeck. Ceux-ci furent suivis de Toesky, de Wagenseil, de Wanhal et de Stamitz, qui perfectionnèrent les formes; mais ce fut en

1765 que le maître de la symphonie et du quatuor (Joseph Haydn) fit son apparition dans le monde musical, et prépara par ses premiers essais la réputation qu'il s'est acquise depuis par une foule de chefs-d'œuvre. Créateur d'un style large et brillant, simple et élégant dans ses mélodies, neuf dans ses effets d'harmonie, admirable dans la sagesse de ses dispositions, ce grand artiste a fixé le genre, et n'a laissé que peu de chose à faire à ses successeurs. Il n'a pas fallu moins que le génie de Mozart pour faire oublier par ses inspirations passionnées qu'il n'a rien ajouté aux formes du quatuor et de la symphonie fixées par Haydn. Depuis près de soixante ans, les ouvrages de ces deux hommes extraordinaires ont été reproduits presque à l'infini par toutes les presses de l'Allemagne, de la France et de l'Angleterre, et font le charme de toutes les réunions musicales. Le développement colossal déployé depuis quelques années dans les effets d'orchestre n'a point encore porté atteinte à la puissance de ceux qu'ils ont produits avec des moyens plus simples. Toutefois on ne peut douter que les invasions de la mode ne finissent par écarter leurs productions des concerts; mais alors elles tomberont dans

le domaine exclusif des artistes qui les considèreront toujours comme des objets d'étude, et comme des monumens précieux de l'art.

L'origine de la musique dramatique allemande remonte au commencement du dix-septième siècle. Opitz, qu'on peut considérer comme le père du théâtre germanique, traduisit, en 1627, l'opéra de Daphné de Rinuccini, que Henri Schutz mit en musique pour les noces de la sœur de l'électeur de Saxe Jean Georges Ier[1]. Mais ce ne fut que long-temps après que Keiser perfectionna les formes du drame musical de sa nation[2]. Ce musicien de génie n'était âgé que de dix-neuf ans lorsqu'il composa, en 1692, pour la cour de Wolfenbuttel,

[1] Henri Schutz, premier maître de chapelle de l'électeur de Saxe, naquit à Kœsteriz, dans le Voigtland, le 8 octobre 1585. Après avoir fait ses études à Weissenfeld, à Cassel et à l'université de Marbourg, il se rendit à Venise, en 1609, pour y perfectionner son talent sous la direction de Jean Gabrielli. De retour en Allemagne, il fut successivement maître de chapelle à Dresde, à Brunswick, à Lunebourg, à Copenhague, et enfin à Dresde, où il mourut subitement le 6 novembre 1672.

[2] Reinhard Keiser, fils d'un bon compositeur de musique d'église, naquit à Leipsick en 1673. Après avoir fait ses études musicales à l'école de Saint-Thomas, dans sa ville natale, il se rendit à Wolfenbuttel, puis à Hambourg. En 1728 il fut nommé maître de chapelle à Copenhague. Il est mort à Hambourg, le 12 septembre 1739, âgé de soixante-six ans.

la pastorale d'*Ismène* et l'opéra de *Basilius*. La sensation que produisirent ces deux ouvrages fut si grande que la direction du théâtre de Hambourg (alors le plus florissant de l'Allemagne) s'empressa d'appeler Keiser et de se l'attacher. Les premiers ouvrages qu'il fit représenter dans cette ville furent *Irène*, *Janus*, et sa pastorale d'*Ismène*. Devenu lui-même directeur du théâtre, il écrivit, dans l'espace de vingt-sept ans, *cent seize* opéras; et telle était sa facilité, que dans une seule année (1709), il composa la musique de huit ouvrages. Après un repos de quelques années, il termina sa carrière dramatique, en 1734, par l'opéra de *Circé*. Les chants de Keiser surpassaient tout ce qu'on avait entendu en Allemagne avant lui. Mattheson dit (*Ehrenpforte*) que ses compositions se chantaient avec une facilité extrême : il assure que Haendel et Hasse se sont non-seulement formés d'après lui, mais qu'ils ont souvent imité ses idées. Lorsque Burney visita l'Allemagne (en 1771), Hasse lui dit *qu'il regardait Keiser comme le premier musicien de l'univers; qu'il avait écrit encore plus que Scarlatti, et que ses mélodies, malgré les changemens que cinquante ans avaient apportés dans la musique,*

étaient si gracieuses qu'on pouvait les mêler parmi les modernes sans que les connaisseurs même pussent s'en apercevoir.

Le plus grand nom qui se présente après l'époque de Keiser, dans l'histoire de la musique dramatique en Allemagne, est celui de Haendel. Georges-Frédéric Haendel, né à Halle, en Saxe, le 24 février 1684, commença ses études musicales à l'âge de sept ans, sous la direction de Zachau, célèbre organiste, et les termina avant d'avoir atteint sa quatorzième année. En 1708, il se rendit à Hambourg et y composa son premier opéra (*Almira*) l'année suivante. Le grand nombre d'élèves auxquels il enseignait la musique ne l'empêcha pas de donner encore *Nero*, *Florindo* et *Daphné* de 1705 à 1708, outre une grande quantité de pièces de clavecin et de cantates. Vers le même temps il partit pour l'Italie. Il écrivit à Florence, en 1708, son premier opéra italien intitulé *Rodrigo*, celui d'*Agrippina*, en 1709; à Venise, sa sérénade *il Triompho del Tempo* à Rome; et *Acis è Gàlatea* à Naples. Ayant quitté l'Italie en 1710, il se rendit à Hanovre, où l'électeur le nomma son maître de chapelle en remplacement de Steffani. Peu de temps après, il passa en Angleterre et y com-

posa en quinze jours son opéra de *Rinaldo*, qui, pendant plus d'un demi-siècle, fut la pièce favorite des Anglais. Au bout d'un an, il revint à Hanovre ; mais en 1712 il obtint un second congé de sa cour, et retourna en Angleterre où il se fixa. Uune association se forma, vers 1718, entre plusieurs grands seigneurs pour l'établissement d'un théâtre d'opéra qui prit le nom d'*Académie Royale de Musique :* Haendel fut chargé de sa direction. On exécutait principalement à ce théâtre des ouvrages de sa composition ; pour lui donner tout l'éclat dont ils étaient susceptibles, il engagea les meilleurs chanteurs de l'Italie. Tout alla bien pendant quelques années ; mais des discussions s'étant élevées entre le célèbre musicien et les nobles qui administraient le théâtre, ceux-ci firent venir Porpora à Londres avec Farinelli son élève et plusieurs autres virtuoses italiens, pour établir un autre opéra en concurrence avec celui de Haendel. Privé de l'appui de la haute société, et n'ayant que son génie à opposer aux efforts de ses ennemis, ce grand homme se vit plusieurs fois au moment d'une ruine complète ; mais à la fin il triompha, et les admirables oratorios qu'il composa rallièrent à

son parti tous ceux qui s'étaient ligués contre lui. Vers la fin de sa vie (en 1751) il perdit la vue ; mais quoique âgé de soixante-trois ans, il n'en conserva pas moins toute sa vivacité. Il jouait encore ses concertos d'orgue, et composait en dictant ses idées qu'un de ses amis, nommé Smith, écrivait. Six jours avant sa mort, il exécuta un de ses oratorios. Il mourut le 15 avril 1759, laissant une fortune de 20,000 livres sterling, dont il légua 1,000 livres à l'institut des secours de Londres.

Depuis plus d'un siècle, les productions de Haendel sont en possession d'exciter l'admiration de l'Angleterre et de quelques mucisiens érudits de l'Allemagne et de la France ; mais il faut avouer que ce grand homme n'est connu que de nom de la plupart des amateurs des deux derniers pays. Jusqu'à ce moment on ne trouvait en France qu'avec difficulté quelques-uns de ses ouvrages, et jamais on ne les avait exécutés publiquement avant que M. Choron eût conçu l'heureuse idée de ses exercices. Quelques-unes de ces fugues pour le clavecin se trouvaient seulement entre les mains des pianistes ; mais ses quarante-cinq opéras allemands, italiens et anglais, ses vingt-six ora-

torios, ses motets, *Te Deum*, cantates, etc., au nombre de quinze volumes, ses trios d'instrumens et ses douze concertos d'orgue n'y étaient pas même connus de nom. Cependant on peut affirmer que jamais un génie plus vaste, une imagination plus hardie, soutenue d'une science profonde, n'ont existé. Les mélodies de Haendel sont suaves, *inventées* et simples ; sa richesse d'harmonie égale et même surpasse tout ce qu'on connaît. Ses chœurs ont une majesté, un feu, une énergie qu'on ne trouve à un degré égal dans aucune autre composition du même genre ; enfin, Haendel est l'un des plus grands hommes qui aient illustré la musique. Les éditions de ses œuvres, qui commencent à se multiplier en France et en Allemagne, mettront bientôt les amateurs à même de se convaincre qu'il n'y a rien d'exagéré dans ces éloges.

Graun, Hasse et Naumann, qui furent ou les contemporains ou les successeurs de Haendel, ne l'égalèrent pas. Le premier, Charles-Henri Graun, maître de chapelle de Frédéric II, roi de Prusse, naquit, en 1701, à Wahrenbruck, en Saxe. Il étudia la musique à Dresde sous l'organiste Petzold, puis sous

le maître de chapelle Schmidt, et fut d'abord chanteur à la chapelle et au théâtre de Brunswick ; il passa ensuite (en 1735) au service du prince royal de Prusse. Frédéric, qui n'estimait pas la littérature de ses compatriotes, n'aimait que leur musique, et parmi les compositeurs allemands, Graun était celui qu'il préférait ; on assure même qu'il pleura sa mort, arrivée le 8 août 1759. A son avènement au trône, il l'avait nommé son maître de chapelle. Ses opéras italiens et allemands, qui sont au nombre de trente-quatre, ne brillent point par une invention hardie, mais contiennent des chants d'un fort beau caractère. Sa musique est un mélange du style de Keiser, qu'il avait beaucoup étudié dans sa jeunesse, et de celui des maîtres italiens de son temps. Ses meilleurs ouvrages sont : 1° *Scipion l'Africain* (en allemand) ; 2° *Cléopatra* (en italien) ; 3° *Alessandro nelle Indie ;* 4° *Demofoonte :* l'air *Misero Pargoletto* de cet opéra fit verser des larmes à tous ses auditeurs ; 5° *Angelica e Medoro ;* 6° *Britannico ;* le chœur final de ce dernier : *Vanne Neron spietato* est un chef-d'œuvre ; 7° l'oratorio de *la Mort de Jésus.*

J. Adolphe Hasse, connu en Italie sous la

dénomination de *il Sassone*, naquit à Bergedorf, près de Hambourg, en 1705. Après avoir appris les premiers élémens de la musique dans le lieu de sa naissance et à Hambourg, il entra au service du duc de Brunswick, et composa son premier opéra (*Antigono*) en 1723, à l'âge de dix-huit ans. Peu de temps après il partit pour l'Italie et se rendit à Naples, où il devint l'élève de Scarlatti, dont il a imité en partie le style. En 1727, il devint maître du Conservatoire des Incurables. La réputation que ses ouvrages et surtout son *Artaserse* lui firent s'étendit jusqu'en Allemagne et le fit appeler à Dresde, en 1730, en qualité de compositeur de l'Opéra. Il débuta par son *Alessandro nelle Indie*, qui eut un très-grand succès. Partageant ensuite son temps entre l'Italie et l'Angleterre, Hasse écrivit une foule d'ouvrages parmi lesquels on remarque *Arminio*, *Piramo e Tisbe*, *Attalo*, *Demetrio*, *Dido* et *Semiramide*. En 1740, il se fixa à Dresde, où il demeura jusqu'en 1763. Les malheurs qui avaient pesé sur la Saxe pendant la guerre de sept ans ayant obligé la cour à faire de nombreuses réformes, Hasse fut mis à la retraite. Il partit alors pour Vienne et y écrivit six opé-

ras. De là il se rendit en Italie. En 1771 il donna à Milan *Ruggiero*, son dernier ouvrage dramatique. Retiré à Venise pour y passer tranquillement le reste de ses jours, il mourut le 23 décembre 1783. Hasse est resté fort loin de Haendel et de Graun pour l'harmonie; mais son chant est gracieux, et ses airs ont été long-temps recherchés par les chanteurs.

Doué d'un talent plus énergique, Jean-Amédée Naumann aurait joui d'une réputation européenne, s'il n'eût été le contemporain de Mozart, et si ses meilleurs ouvrages n'eussent été écrits presque dans le même temps que *Don Juan* et *le Noces de Figaro*. A cette époque, le besoin de changement dans le style dramatique se faisait sentir; la multiplicité des airs dans un opéra était une cause d'ennui pour le public, quelque talent qu'on y eût mis. On flottait entre le désir de la nouveauté et l'attachement aux choses dont on avait l'habitude. Ces momens de crise sont ordinairement les plus dangereux pour la réputation des auteurs. Né à Blasewits, près de Dresde, en 1745, Naumann commença l'étude de la musique dans cette ville et la termina en Italie. De retour dans sa patrie, il fut maître

de chapelle de la cour. Il débuta par écrire quelques opéras italiens; mais son opéra suédois d'*Amphion*, qu'il composa en 1776 pour la fête de naissance du roi de Suède, fut son premier ouvrage remarquable. Le succès qu'il obtint fit appeler Naumann à Stockholm, en 1789, pour y écrire *Cora*, autre opéra suédois : celui-ci fut suivi de *Gustave Wasa.* La cour de Copenhague l'engagea, en 1785, pour écrire l'opéra danois d'*Orphée.* Il revint ensuite à Dresde où il fut nommé directeur général de la chapelle. Ses meilleurs opéras italiens sont *Osiride*, *Tutto per Amore* et la *Medea* qu'il écrivit pour Berlin. En 1701, il fut frappé d'apoplexie en se promenant dans le parc électoral à Dresde.

Plus jeune de onze ans que Naumann, Mozart, dont le nom réveille l'idée de la perfection en quelque genre de musique que ce soit, naquit à Salzbourg, le 27 janvier 1757. Les nombreuses notices qui ont été publiées sur cet homme à jamais célèbre, et qui sont entre les mains de tout le monde, me dispensent d'entrer dans les détails de sa vie. Je me bornerai donc à remarquer qu'il a présenté l'exemple fort rare d'un enfant prodigieux devenu un grand homme. Égal aux plus beaux génies

dans les divers genres de musique instrumentale et sacrée, supérieur dans plusieurs, il n'a point eu de rival dans la musique dramatique. Créateur de formes d'un développement colossal, qu'on a imitées depuis, inventeur d'une immense quantité de mélodies qui n'étaient que le résultat d'un sentiment très-délicat, d'une organisation prodigieusement flexible, et non celui d'une manière calculée; auteur d'une foule de combinaisons instrumentales neuves et piquantes; étonnant par sa fécondité, ce grand artiste, dont l'existence n'a point eu la durée de trente-six ans, fera à jamais la gloire de l'Allemagne. Ses opéras *des Noces de Figaro*, de *Don Juan*, de *la Flûte Enchantée*, de l'*Enlèvement du Sérail* et de la *Clemenza di Tito*, ne semblent appartenir au même auteur que par la perfection qu'on y trouve. Mozart a cessé de vivre le 5 décembre 1792.

L'examen rapide de la musique en Allemagne m'a conduit à la fin du siècle précédent, et m'a forcé de négliger les musiciens qui, appartenant à ce siècle et à celui-ci, composent l'époque intermédiaire entre celle de Haydn et la nôtre. Winter, Weigl, Wranitzky, Pleyel,

Dittersdorf, Krommer, Fasch, Hoffmeister, Danzi, Gyrowetz et Zumsteeg appartiennent à cette époque. Si je n'y range point Beethoven, c'est parce que ses travaux les plus importans ont été faits de nos jours, et parce qu'on le considère généralement comme le chef de l'école actuelle.

Parmi les compositeurs que je viens de nommer, Winter et Weigl se sont surtout distingués dans le style théâtral. Le premier, Pierre Winter, né en Bavière en 1758, fut d'abord second maître de chapelle de l'électeur, en 1770, et devint ensuite chef de cette chapelle. Il obtint à différentes époques des congés de sa cour pour faire des voyages en Italie, en Angleterre et en France; mais il ne prit jamais d'engagement au service d'aucun prince étranger. Au nombre des ouvrages dont il a enrichi la scène, on remarque : *Hélène et Pâris*, *Bellérophon*, à Manheim en 1787; *Psyché*, opéra allemand, *Circé*, en italien; *Orphée*, pantomime avec chant; *Léonard et Blandine*, *Cora et Alonzo*, *Armide*, en trois actes; *Der Bettel Student*, (le Pauvre Écolier), *la Bergère*, *Scherz*, *list und Rache*, (Badinage, Ruse et Vengeance), *Catone in Utica*, en 1791, à Venise; *Antigono*,

à Naples, dans la même année; *i Sacrifici di Creta*, en 1792, à Venise; *Armida e Rinaldo*, à Vienne, en 1793; *i Fratelli Rivali*, à Munich, en 1794; *Ogus, ossia il Trionfo del bel' sesso*, à Prague; *le Sacrifice Interrompu*, à Vienne, en 1796; *i due Vedovi, ibid.; les Pyramides de Babylone*, ou *la Suite de la Flûte Enchantée; la Tempête de Shakespeare*, à Munich, en 1799; *Marie de Montalban*, en 1800; *Tamerlan*, à Paris, en 1802; *Castor et Pollux*, à Londres; *Calypso, ibid; Zaïre, ibid; Proserpine, ibid.;* enfin les ballets de *l'Éducation d'Achille et de Vologèse.*

Dans tous ces ouvrages, Winter n'a pas montré beaucoup d'invention; ses chants sont agréables, son harmonie est correcte et son instrumentation bien entendue; mais il manque souvent de verve et d'originalité. Cependant, après la mort de Mozart, il a long-temps occupé le premier rang parmi les compositeurs dramatiques de l'Allemagne. On estimait surtout dans ce pays ces opéras : *i Fratelli Rivali*, *le Sacrifice Interrompu*, (das unterbrochene Opferfest), et *Marie de Montalban.* Ces trois ouvrages sont encore joués avec succès. Winter ne s'est pas moins distingué par la composition de sa musique d'église, par ses cantates, qui

sont en grand nombre, et par sa musique instrumentale. Il est mort d'une maladie de langueur à Munich, le 17 octobre 1825, à minuit.

Joseph Weigl, né à Vienne en Autriche, en 1765, fut d'abord chef d'orchestre du théâtre impérial, et passa ensuite à Stuttgard (1802), en qualité de maître de chapelle. Moins savant musicien que Winter, il a bien plus d'originalité que lui. Ses chants sont suaves, délicats, empreints d'une teinte de mélancolie, et quelquefois d'un certain vague qui n'est pas sans charme. La forme de ses morçeaux est quelquefois irrégulière, mais souvent piquante par des modulations inattendues. Enfin, il me semble qu'on peut considérer les compositions de Weigl comme le type de la nouvelle école allemande. Le premier ouvrage de cet auteur, *il Pazzo per Forza*, fut représenté à Vienne en 1789; il fut suivi de la *Principessa d'Amalfi*, de *Stratzensammler oder ein gutes herz ziert seden stand*, (le Compilateur, etc.), en un acte, à Vienne, 1792; de *Giulietta e Pierotto*, *ibid*, 1795; de *i Solitari*, op. buffa, *ibid.*, 1797; de *l'Amor Marinaro*, *ibid.*, 1798; de *la Caffetiera Bizarra*, de *l'Academia di Cisolfanto*, de *l'Uniforme*, de *il Rivale di se stesso*, de *Cleopatra*,



de *Die Verwandlung* (la Conversion), en un acte, de *l'Imboscata*, de *Das Waisenhaus*, (la Maison des Orphelins), à Vienne, en 1808, et de *la Famille Suisse*, en trois actes, à Vienne, en 1809. Outre ces ouvrages, Weigl a écrit la musique de beaucoup de ballets et un grand nombre de cantates.

Dans un ordre inférieur à Winter et à Weigl, se trouvent Zumsteeg et Danzi, comme compositeurs dramatiques. Le premier, Jean-Rodolphe Zumsteeg, maître des concerts et directeur de l'opéra du duc de Wurtemberg, naquit, en 1760, à Gausinger, dans le pays de Lauffenbourg, et mourut, à Stuttgard, le 27 janvier 1802. Ses opéras de *la Loi Tartare*, *Renaud et Armide*, *Tamira*, *Schuss de Gœsenwitz*, *die Geisterinsel* (l'Ile des Esprits) et *Zelaor*, contiennent des chœurs d'un assez bel effet; mais le chant manque de grâce, et l'orchestre d'élégance. Ce musicien a mieux réussi dans la musique d'église et dans les cantates; son style est ordinairement grave et sévère.

François Danzi, maître de chapelle du grand duc de Bade et célèbre violoncelliste, naquit à Manheim, le 15 mai 1763. Il n'était âgé que de seize ans lorsqu'il fit représenter à Munich,

en 1779, son premier opéra intitulé : *Azakia*. A ce premier essai succédèrent *das Triumph der True* (le Triomphe de la Vérité), *die Mitternacht Stunde* (Minuit), *der Kuss* (le Baiser), *le Calife de Bagdad*, *Iphigénie*, *etc.*, qui eurent du succès et qui lui valurent les éloges des journalistes. Les compositions sacrées de ce musicien et sa musique instrumentale lui ont acquis en Allemagne la réputation d'un savant compositeur; mais, dans ses opéras, il sacrifie les convenances dramatiques à des effets d'orchestre ou à des combinaisons harmoniques dépourvues souvent des charmes de la mélodie; ce qui est d'autant plus étonnant, qu'il connaissait bien l'art du chant, et qu'il l'enseignait à merveille. Il est mort au mois de juin 1826, à l'âge de soixante-trois ans.

Parmi les noms qui ont joui d'une juste célébrité dans l'école allemande de l'époque dont je parle, se trouve celui de Jean-Frédéric Reichardt, également recommandable comme compositeur dans les divers styles, et comme écrivain didactique et polémique. Né à Kœnigsberg, en Prusse, le 25 novembre 1752, il fit ses études musicales sous Richter, et fut maître de chapelle des rois de Prusse, Frédéric II,

Frédéric Guillaume II et III. L'histoire de sa vie, trop étendue pour trouver place ici, est remplie de circonstances singulières et intéressantes. Dans ses premiers ouvrages dramatiques, il se borna à imiter le style de Graun et de Hasse, afin de plaire à Frédéric-le-Grand, qui n'aimait que cette musique. Plus tard, il fit un mélange de ce style avec celui de Gluck dans ses opéras d'*Andromeda*, de *Protesilao*, de *Brenno* et de l'*Olympiade*. Tous ces ouvrages avaient été composés pour la cour ; il écrivit pour le théâtre national de Berlin des opéras allemands qu'il estimait moins que ses compositions italiennes, mais qui me semblent cependant être préférables par leur cachet d'originalité : les principaux sont *Handschen und Gretchen*, traduction de *Fanfan et Colas*, la *Lanterne magique de l'Amour*, 1770; *Ino*, duodrame, 1779, *Procris et Céphale*, duodrame; l'*Amour seul rend Heureux*, le *Bûcheron*, *Claudine de Villa-Bella*, de Goethe, 1788; *Hercule*, monodrame avec des chœurs, 1804; et *Bradamante*, opéra en quatre actes, 1808. Outre ces ouvrages, on a du même auteur une quantité considérable de musique instrumentale en tout genre, beaucoup de cantates et de pièces de

chant détachées, une foule d'écrits sur la musique, et des journaux politiques et littéraires. Quoique Reichardt ait été un musicien remarquable, il n'a cependant pas joui d'une réputation aussi étendue que Winter, et ses ouvrages sont maintenant à peu près oubliés.

André, Bachmann, Bierey, Hiller, Kauer et quelques autres, complètent la série des compositeurs allemands, dans le passage du dix-huitième au dix-neuvième siècle, mais n'occupent dans l'histoire de la musique dramatique qu'un rang inférieur à celui des auteurs que je viens de nommer. Il est juste de remarquer que parmi les noms peu connus en France, celui de Schulz mérite quelque attention pour son opéra d'*Aline*, et surtout pour ses chœurs d'*Athalie*.

Dans la musique instrumentale, Wranitzky, Krommer, Hoffmeister et Gyrowetz se sont distingués de 1780 à 1810. Le premier, Paul Wranitzky, violoniste et chef d'orchestre de l'opéra allemand de Vienne, naquit en Bohême en 1764, et devint l'élève de Haydn, dont il a imité un peu la manière, sans être un copiste servile. Quoiqu'il ait écrit plusieurs opéras, parmi lesquels on remarque *Obéron*, en 1791, *la Sta-*

tion de poste, 1793, et *la Fête des Lazzaroni*, 1795, ce n'est pas comme compositeur dramatique qu'il a établi sa réputation. Le genre de la symphonie et celui du quatuor lui ont fait plus d'honneur. Le nombre de ses ouvrages est considérable, quoiqu'il n'ait vécu que quarante-quatre ans, étant mort à Vienne, le 28 septembre 1808.

Plus remarquable par la vigueur de son style, François Krommer, directeur de la musique et de la chapelle du prince de Grasalkowitz, à Vienne, naquit en Autriche vers 1766. C'est surtout dans le quatuor et dans le quintetto que ce musicien déploie un rare talent : on ne trouve dans ses ouvrages, ni le génie passionné de Mozart, ni la fougue de Beethoven; mais une mélodie douce et pure, une harmonie correcte : enfin des modulations inattendues et du plus grand effet. Krommer était célèbre en Allemagne long-temps avant d'être connu en France.

Gyrowetz et Hoffmeister ne brillent pas du même éclat que Krommer et Wranitzky, mais sont cependant recommandables. Adalbert Gyrowetz, né à Budweis en Bohême, vers 1765, fut pendant plusieurs années employé à la chancellerie de Vienne, et devint, en 1804, directeur

de la musique au théâtre impérial de la même ville. Ses œuvres consistent en symphonies, quintettis, quatuors, sonates, et concertos de piano et pièces de chant détachées. Il a écrit aussi plusieurs opéras, parmi lesquels on remarque *Sémiramis*, *Agnès Sorel* et *Ida;* enfin, on a de lui la musique de quelques ballets, où l'on trouve de jolies choses.

François-Antoine Hoffmeister, libraire, marchand de musique, compositeur, violoniste et virtuose sur la flûte, naquit dans le Wurtemberg, vers 1747, et mourut à Vienne, le 10 février 1810. On connaît environ soixante-dix œuvres de sa composition, consistant en symphonies, quintettis, quatuors, trios, duos, concertos pour la flûte, sonates pour le piano, et pièces détachées pour le chant. Hoffmeister a écrit aussi la musique des opéras suivans : L'*Alchimiste*, 1891, *die Bezaubert Jagd*, 1791, *der Schiffbruch* (le Naufrage), 1791, *der Kœnigsohn von Ithaka* (Thélémaque), 1796, *die Belagerung von Cythère*, (le Siége de Cythère), 1796, *Rosalinde*, en trois actes, 1797, et *le Premier Baiser*.

Léopold Kozeluch, né en 1753, à Weiwarn, près de Prague, mérite d'être mentionné pour

sa musique de piano, qui est gracieuse et brillante. Il a écrit cinquante-quatre concertos et plus de soixante sonates pour cet instrument. Ses opéras de Mazet, de *Didone Abandonata* et de *Mosè in Egitto* (1787) ne sont pas ce qu'il a fait de mieux.

Il est un homme à qui l'Allemagne a donné le jour, et qui a eu beaucoup d'influence sur la direction actuelle de l'école germanique : cet homme est l'abbé George-Joseph Vogler, qui naquit à Würzbourg, le 15 juin 1749. Les études musicales qu'il fit à Padoue, sous le P. Valotti, le conduisirent à adopter le système harmonique de ce professeur; il l'appliqua à la fugue et au contre-point, et l'enseigna publiquement dans une école de musique qu'il établit à Manhein, en 1776. Ce système, qui consistait à introduire dans la fugue et dans les compositions sévères une foule de licences opposées aux anciennes doctrines, et des harmonies non préparées qui ne charment pas toujours l'oreille, trouva d'abord, parmi les compatriotes de l'abbé Vogler, beaucoup de censeurs et d'opposans; des attaques de toute espèce furent publiées dans les journaux; on alla même jusqu'à traiter l'auteur de *charlatan*, et l'accuser

de vouloir détruire l'art par son ouvrage sur la théorie de la musique et de la composition (*Tonwissenschaft und Tonsetzkunst*, Manheim, 1776). Il fut obligé de se défendre, et publia, sur l'utilité de sa méthode, une espèce de journal dont il parut trois années sous ce titre : *Betrachtung der Manheimer Tonschule* (Examen de l'École de musique de Manheim). A ces premiers ouvrages, Vogler a ajouté depuis l'exposé d'un nouveau système de chant choral, le développement de son système de la fugue, un traité d'harmonie, un traité d'accompagnement, des travaux sur l'acoustique; et comme dans tout cela il se trouve un savoir réel, il a fini par triompher, par se faire de nombreux partisans, et par fonder une école permanente d'où sont sortis beaucoup de musiciens distingués, et notamment Charles-Marie de Weber, Godefroi Weber et M. Meyerbeer. Ce qui a le plus contribué à mettre en vogue le nouveau système de Vogler, ce sont ses talens très-remarquables comme compositeur et comme organiste. Ses messes, ses motets, sa musique instrumentale, ses préludes pour l'orgue, ses opéras même renferment des beautés originales, et prouvent l'étendue de ses facultés musicales.

On doit encore à ce musicien singulier un nouveau système de construction d'orgue qu'il a mis en pratique avec beaucoup de succès.

L'excursion que je viens de faire dans l'histoire de la littérature musicale allemande, m'oblige de remonter plus haut pour cette partie intéressante de l'art, dans laquelle l'Allemagne est incomparablement plus riche que les autres pays de l'Europe.

Dès le seizième siècle, cette littérature prit un grand développement en Saxe, en Bavière et en Autriche. Dabord on ne s'occupa que de la rédaction de rudimens de musique et de plain-chant; les travaux de Bogentanz, de Lampadius, de Metzelius, d'Agricola, de Burchardt, des Faber, de Spangenberg, de Roggius et de Gumpelzhaimer, n'eurent pas d'autre objet. Vinrent ensuite les recherches sur l'harmonie, sur la basse continue et sur le contrepoint, dans lesquelles Zeidler, Ahle, Printz, Niedt, Bodecker, et beaucoup d'autres se distinguèrent; mais dans le dix-huitième siècle les écrivains se multiplièrent à l'infini sur toutes les parties de la musique. Mattheson, Scheibe, Adlung, Albrecht, Daube, Euler, Marpurg, Hiller, Forkel, Kirnberger, Albrechtsberger, et plus de

cinq cents auteurs didactiques en tout genre ont inondé l'Allemagne de systèmes d'harmonie, de traités de composition, de recherches sur des points particuliers de théorie, d'histoire générale ou particulière de la musique et des instrumens, de discussions polémiques et de journaux. On verra par la suite que, sous ce rapport, la patrie de l'harmonie n'a point déchu, et qu'on y trouve encore aujourd'hui plusieurs écrivains très-recommandables.

Si le goût de la musique se manifeste vivement chez les Italiens et chez les Allemands, c'est par des causes différentes et par des effets dissemblables. En Italie, le peuple est doué d'une organisation mélodique et passionnée, qui le porte à chanter avec goût et à sentir avec force; en Allemagne, l'amour de la musique est le fruit de l'éducation, et l'éducation est le résultat des sentimens et des rites religieux. Là, les psaumes, les cantiques, arrangés à quatre parties, inculquent à la jeunesse une habitude d'harmonie qui forme son oreille, et qui devient son goût dominant. Les moindres écoles ont des maîtres chargés d'enseigner la musique simple (chorale); les paysans les plus pau-

vres ont une teinture de cet art, et le service divin entretient les connaissances que chacun y acquiert dans son enfance.

Plusieurs institutions contribuent d'ailleurs à propager la connaissance de la musique, surtout en Saxe et en Bavière; l'une de ces institutions est celle des *Pauvres Chanteurs*. Ce qu'on appelle de ce nom sont des associations d'écoliers pauvres qui reçoivent une instruction gratuite dans des établissemens fondés par le gouvernement. Leurs règlemens les obligent à chanter dans les villes, devant la porte des principaux habitans, des cantiques et des chansons populaires à plusieurs parties, en changeant de rue et de quartier chaque jour. Ils reçoivent pour ce service une rétribution qui est fixée par des ordonnances de police. On les emploie aussi dans les fêtes, les noces et les jours de naissances, et dans les funérailles; enfin, ils sont chargés de chanter dans les églises des villes et des villages les jours de fête et les dimanches; pour cela, ils se partagent en troupes de seize à vingt, au nombre desquels il doit y avoir un organiste. C'est parmi ces écoliers qu'on choisit ordinairement les maîtres d'école de paroisses, et c'est de

leurs rangs que sont sortis presque tous les grands musiciens de l'Allemagne pendant les deux derniers siècles.

L'intérieur des familles offre des exemples nombreux de réunions musicales qui entretiennent et propagent le goût de la musique chez les Allemands. Parmi ceux qu'on pourrait citer, dont l'influence a été sensible sur les progrès de cet art, il n'en est pas de plus remarquable que celui des Bach, famille illustre, de laquelle sont sortis, pendant près de deux cents ans, une foule d'artistes du premier ordre. Le chef de cette famille, nommé Veit Bach, fut d'abord boulanger à Presbourg. Forcé de sortir de cette ville, vers le milieu du seizième siècle, à cause de la religion protestante qu'il professait, il se retira dans un village de Saxe-Gotha, appelé Wechmar, et s'y fit meunier. Là, il se délassait en chantant et en s'accompagnant avec une guitare. Il avait deux fils auxquels il communiqua son goût pour la musique, et qui commencèrent cette suite de musiciens du même nom; qui inondèrent la Thuringe, la Saxe et la Franconie pendant près de deux siècles. Tous furent ou chanteurs de paroisses, ou organistes, ou ce

qu'on appelle en Allemagne des *musiciens de ville*. Lorsque, devenus trop nombreux pour vivre rapprochés, les membres de cette famille se furent dispersés dans les contrées dont je viens de parler, ils convinrent de se réunir une fois chaque année, à jour fixe, afin de conserver entre eux une sorte de lien patriarcal, et les lieux choisis pour ces réunions furent Erfurt, Eisenach ou Arnstadt. Cet usage se perpétua jusque vers le milieu du dix-huitième siècle, et plusieurs fois l'on vit jusqu'à cent vingt musiciens du nom de *Bach*, hommes, femmes et enfans, réunis au même endroit. Leurs divertissemens, pendant tout le temps que duraient leurs réunions, consistaient uniquement en exercices de musique. Ils débutaient par un hymne religieux chanté en chœur, après quoi ils prenaient pour thêmes des chansons populaires, comiques ou licencieuses, et les variaient en improvisant à quatre, à cinq et six voix. Ils donnaient à ces improvisations le nom de *Quolibets*. Plusieurs personnes les ont considérés comme l'origine des opéras allemands; mais les quolibets sont beaucoup plus anciens que la première réunion des Bach, car le docteur Forkel en possédait

une collection imprimée à Vienne en 1542. Un autre trait caractérisque de cette famille intéressante est l'usage qui s'y était établi de rassembler en collection toutes les compositions de chacun de ses membres : cela s'appelait *les Archives des Bach*. Charles-Philippe-Emmanuel Bach possédait cette intéressante collection vers la fin du dix-huitième siècle ; elle a passé, en 1790, en la possession de M. Georges Pœlchau, à Berlin.

Plusieurs autres familles, quoique moins illustres que celle des Bach, contribuèrent cependant à faire prospérer la culture de la musique en Allemagne ; telles furent celles des Benda, des Kellner, des Kleinknecht ; telle est encore aujourd'hui celle des Bohrer.

L'amour de la musique n'est point chez les Allemands un sentiment fougueux comme chez les Italiens, ou une combinaison de sensations raisonnées, comme chez les Français ; mais une affaire grave, une affection mélancolique et profonde, résultant des institutions par lesquelles se modifie le caractère national. De là vient que, malgré les variations de formes auxquelles l'art est soumis, malgré les transformations que subissent et le goût et la mode,

les parties essentielles de la musique sont à l'abri d'une décadence aussi prononcée que celle qu'on remarque en Italie. Loin de diminuer, l'activité de l'instruction musicale augmente chaque jour dans les écoles publiques et dans l'éducation privée; des associations d'artistes et d'amateurs se forment dans toutes les grandes villes pour propager la connaissance des chefs-d'œuvre : on doit citer surtout celle qui a été fondée à Berlin par le professeur Zelter, et qui se compose de plusieurs centaines de personnes. Des journaux et des écrits périodiques spécialement destinés à entretenir, entre les divers États de l'Allemagne, des communications sur un art dont les progrès intéressent toute la nation; des écrivains nombreux dont les travaux embrassent toutes les parties de cet art; enfin des publications journalières de compositions de tous genres, dont la multiplicité étonne l'imagination, tendent à populariser chaque jour davantage le goût de la musique dans cette contrée de l'Europe, et attestent en même temps une consommation dont on n'a point d'idée en France. Par exemple, les catalogues allemands, tant anciens que modernes, indiquent l'existence de plus de deux

milles recueils de compositions pour l'orgue ; nous n'en possédons pas vingt. Les collections de musique sacrée publiées à Leipsick, à Augsbourg, à Hambourg, à Vienne, à Offenbach, etc., offrent une suite de plus de quatre mille messes, motets, litanies, vêpres, antiennes et *Te Deum* qui ont été composés depuis le milieu du dix-huitième siècle, et la France tout entière n'en a peut-être pas produit la centième partie. Le reste est dans la même proportion. On conçoit donc qu'avec ses institutions, ses écoles, son activité productive et sa consommation proportionnelle, l'Allemagne est à l'abri d'une décadence de la musique en ce qui concerne la pratique de cet art. Si l'école de violon fondée par François Benda n'a point produit de violonistes du premier ordre, si Eck, Fraenzl, Maurer, Mœser, Spohr et Bohrer sont inférieurs aux grands artistes des écoles italienne et française, ce sont cependant des hommes d'un talent estimable. Bernard Romberg et M. Max Bohrer suffisent à la gloire de l'Allemagne pour le violoncelle; Duport et Lindley sont les seuls que la France et l'Angleterre peuvent leur opposer. Quant aux instrumens à vent, Vienne, Mu-

nich, Dresde et Berlin ne paraissent avoir rien à envier au reste de l'Europe; le cor, la trompette, le basson y sont joués supérieurement, et la France n'a rien qui puisse soutenir la comparaison avec Baermann pour la clarinette. Parmi les pianistes, Hummel, Moschelès, Ries, Pixis et Czerny ont fondé une école nouvelle fort brillante, et plusieurs d'entre eux sont au premier rang. Le chant n'est pas la partie la plus florissante de la musique allemande, quelques talens remarquables, tels que ceux de M. Blum et de Mmes Sontag et Sigl Wespermann ne suffisent pas pour constater l'existence d'une bonne école. A l'exception de Mlle Sontag, aucun de ces talens ne rappelle les beaux temps du chant italien, et ne pourrait même lutter avec avantage avec ce qui reste de chanteurs sur la terre classique de la mélodie. Il est juste d'ajouter cependant qu'il n'y a point en cela de décadence; car malgré les éloges qu'on a donnés à divers chanteurs, notamment à Mme Lebrun, je crois que Raff est le seul grand chanteur qu'ait produit l'Allemagne[1]. J'arrive à

[1] Antoine Raff, chanteur de l'électeur de Bavière, et le premier ténor de l'Allemagne, naquit à Bonn vers 1710. Dans sa jeunesse il alla en Italie, y séjourna long-temps, et devint l'élève de Bernacchi.

l'objet important de l'état actuel de la musique dans ce pays : les compositeurs.

Le plus grand nom qui se présente d'abord à la mémoire, le premier dans l'échelle des facultés comme dans l'ordre chronologique est celui de Beethoven. Ce nom réveille aussitôt le souvenir d'un génie indépendant, original et naturel, quelquefois bizarre et affecté, mais exerçant continuellement sur l'esprit de ses compatriotes une influence qui les a jetés au delà de certaines bornes, qu'il semble qu'on ne peut franchir sans cesser d'être intelligible. Je ne rappellerai point ici les détails que j'ai donnés ailleurs sur la vie et les ouvrages de ce grand artiste[1] : je me bornerai à faire remarquer que ses compositions sont à la musique ce que les productions de Goethe sont à la littérature. L'analogie me semble frappante. Souvent, même élévation dans la pensée, même indépendance dans le plan : quelquefois, même vague dans la rêverie, même oubli des principes les plus positifs. Tantôt le naturel le plus exquis et tan-

Vers 1780 Raff vivait à Manheim dans la retraite ; trois ans après il suivit la cour à Munich. Dans un âge fort avancé il chantait encore avec beaucoup de goût.

[1] Voyez *la Revue musicale*, t. 1.

tôt le ton le plus guindé : enfin souvent un style entraînant et quelquefois incompréhensible. Quoi qu'il en soit, les circonstances qui auraient été contraires au développement des idées de cet homme de génie, s'il fût né cinquante ans plus tôt, le servirent merveilleusement à l'époque où il se trouvait placé. Le système de la *transcendance des idées* que la philosophie de Kant avait mis en vogue, la direction nouvelle que les travaux de Lessing, de Schiller et de Goethe avaient imprimée aux esprits, tout concourait à faire adopter avec enthousiasme des compositions où l'on affectait de s'affranchir des règles communes. Les succès de Beethoven tracèrent la route aux jeunes musiciens ; chacun s'empressa de la suivre, et comme il n'est pas facile de s'arrêter dans ce romantisme de la musique, on finit par trouver le modèle trop simpe, et par dépasser les bornes dans lesquelles il était resté.

Les compositeurs les plus remarquables de la nouvelle école sont : MM. Hummel, Meyerbeer, Charles-Marie de Weber, Fesca et Spohr. Le premier, qui s'est livré principalement au style instrumental, et qui jouit en ce genre de la réputation la plus brillante et la plus méri-

tée, tout en adoptant les formes nouvelles, a cependant conservé les qualités classiques d'un style pur et d'une raison qui ne l'abandonnent jamais. En parlant de l'état actuel de la musique en Italie, j'ai rangé M. Meyerbeer parmi les musiciens de l'école ultramontaine, parce qu'il en a adopté le système, et parce que ses principaux ouvrages ont été écrits en Italie; je me dispenserai donc d'en parler ici. Quant à Fesca, j'ai donné, dans la *Revue Musicale*, une notice sur sa vie et sur ses ouvrages qui me paraît suffisante[1] : il ne me reste donc plus qu'à parler de Charles-Marie de Weber et de M. Spohr.

Charles-Marie de Weber, né en 1787, dans la petite ville de Eutin, dans le Holstein, manifesta dès son enfance de grandes dispositions pour la musique. Lorsqu'il eut atteint sa neuvième année, il fut confié aux soins d'un musicien danois, nommé Heuschkel, qui, en peu de temps, lui enseigna tout ce qu'il savait. Bientôt ce maître fut insuffisant, et le jeune Weber fut placé sous la direction de Michel Haydn. L'excessive sévérité du nouveau professeur, loin

[1] Voyez la *Revue Musicale*, n° 2, p. 56.

de hâter les progrès de son élève, sembla éteindre son goût pour la musique, et l'on fut obligé de l'envoyer à Munich, en 1798, pour ranimer son penchant pour cet art. Là, il se livra à l'étude du piano sous la conduite de J. N. Calcher, et prit des leçons de chant d'un maître italien nommé *Valesi*. Il se sentit bientôt un penchant décidé pour la musique dramatique, et ses études n'étaient point terminées qu'il avait déjà écrit son premier opéra, qui avait pour titre : *Die Macht der Liebe und des Weines* (la force de l'amour et du vin), qui ne semblait point annoncer les succès qu'il devait obtenir un jour. En 1800, il composa celui de *Das Wald Mædchen* (la fille des bois), qui indiquait quelque talent, et qui fut représenté sur plusieurs théâtres avec succès. L'année suivante parut son *Peter Schmoll*, qui, par une singularité toute allemande, fut recommandé au public dans une note de Michel Haydn, qu'on inséra dans les journaux. Ce fut après la composition de cet ouvrage que Weber se livra sérieusement à l'étude du contre-point dans l'école de l'abbé Vogler. En 1806, il fut nommé maître de chapelle à Breslau; mais bientôt la guerre de Prusse l'obligea à quitter cette ville,

et à s'engager au service du duc Eugène de Wurtemberg. Il s'y livra principalement à la composition instrumentale, et revit son opéra de *la Fille des bois*, qu'il reproduisit sous le titre de *Sylvana.* Avant 1810, Weber avait fait plusieurs voyages pour donner des concerts; dans cette année il alla à Francfort et à Berlin, où il obtint de brillans succès. A Darmstadt, il composa son opéra de *Abul Hassan*, dans lequel on remarqua quelques bons morceaux. Cette époque est remarquable dans la vie de Weber; jusque-là, son génie avait été méconnu et sa réputation avait été peu brillante. Telle était même la prévention qui existait contre lui que les marchands de musique refusaient de graver ses ouvrages. La guerre qui affranchit la Prusse du joug des Français fut la cause de sa gloire. Il composa alors des chants en chœurs pour les légions de volontaires qui se formèrent dans cette partie de l'Allemagne; ces chants, qui sont de la plus grande beauté, obtinrent un succès d'enthousiasme, et assurèrent la renommée de leur auteur. Appelé à Prague comme directeur de l'Opéra, en 1813, il occupa cette place pendant trois ans. L'ouvrage le plus remarquable qu'il écrivit à cette époque fut sa

cantate *Kampf und Sieg* (combat et victoire). A la fin de son engagement à Prague, il se remit à voyager, et finit par se fixer à Dresde, où il obtint la place de directeur de l'Opéra allemand, qu'il a conservée jusqu'à sa mort. Ce fut dans cette ville qu'il composa son célèbre *Freyschütz*, qui est connu en France sous le nom de *Robin des bois*. Cet ouvrage fut représenté à Berlin pour la première fois, en 1821, et fut suivi de *Preciosa*, drame pour lequel Weber a écrit une ouverture, une scène mélodramique, un air de danse et un chœur, et d'*Euryanthe*, dont le succès fut contesté dans plusieurs villes. Le dernier ouvrage de ce compositeur est son opéra d'*Oberon*, qu'il a écrit pour Londres. Appelé dans cette ville pour en diriger la mise en scène, il y est mort au mois de juin 1826, laissant une veuve et des enfans dans un état peu fortuné. Outre ses compositions dramatiques, Weber a écrit des symphonies, des concertos, des sonates, des fantaisies et plusieurs recueils de chansons allemandes. Il s'était beaucoup occupé de la théorie de la musique; plusieurs journaux allemands contiennent des articles intéressans sur cet art, qu'il y a fait insérer. Dans les dernières années

de sa vie, il a écrit une espèce de roman sur la musique, qui est intitulé : *Kunstler Leben* (la vie d'artiste).

Après Weber, le musicien qui jouit en Allemagne de la plus grande réputation est Louis Spohr. Né à Seesen, dans le duché de Brunswick, en 1784, il étudia d'abord le violon sous la direction de Maucaurt, et prit ensuite des leçons de François Eck. Après avoir voyagé pendant plusieurs années dans les principales villes de l'Autriche, de la Prusse et de la Saxe, il accepta, en 1805, la place de maître de concerts et de compositeur du duc de Gotha. En 1820, il a fait un voyage en Angleterre et en France ; arrivé à Paris, il s'y est fait entendre dans un concert à l'Opéra ; mais il y a eu peu de succès comme violoniste, et n'a point tardé à retourner en Allemagne. Outre beaucoup de concertos, de quatuors, de quintetti, de symphonies et un *Nonetto* devenu célèbre, Spohr a écrit plusieurs opéras, parmi lesquels on distingue *Alruno*, *Faust* et *Jessonda*. Ces ouvrages jouissent en Allemagne d'une brillante réputation ; cependant ils sont presque entièrement dépourvus de chant ; l'harmonie en est d'ailleurs si tourmentée, et les modulations sont si multi-

pliées, qu'ils causent à l'auditeur plus de fatigue que de plaisir.

Les défauts que je viens de reprocher à Spohr sont ceux de toute l'école allemande actuelle. Il semble que tous les compositeurs se croiraient déshonorés s'ils écrivaient des chants simples et naturels. Lorsqu'il leur arrive par hasard d'en trouver un, ils se hâtent de le déguiser et de l'anéantir sous une masse d'accords incohérens, et sous des modulations qui ne permettent même pas de le reconnaître. On ne peut douter que le public ne se lasse bientôt de ce genre faux, et qu'il ne rappelle les auteurs, par de sévères avertissemens, à des idées plus raisonnables. De jeunes compositeurs (MM. Wolfram et Mendelsohn) s'annoncent en ce moment avec avantage; mais ils n'ont point encore produit assez pour qu'on puisse se former une idée juste de leur talent.

FRANCE.

Soumise à des vicissitudes multipliées, la musique a été cultivée en France, à différentes époques, avec des succès très-divers. Dans les quinzième et seizième siècles, Binchois, Dufay, Busnois, Josquin-des-Prez, Jean Mouton, Gombert, Certon, Goudimel et une foule d'autres musiciens portèrent la gloire du nom français dans toutes les parties de l'Europe : tous furent égaux en talent aux meilleurs maîtres belges ou italiens ; nul ne surpassa même Josquin en renommée. Mais en avançant vers le milieu du dix-septième siècle, on voit l'école s'affaiblir au point d'être presque anéantie, lorsque Lully s'empare du sceptre de la musique dramatique, et donne à la France une sorte de suprématie sur nos voisins.

Toutefois, s'il fit beaucoup pour sa gloire, il fit peu pour l'école. Plus homme de génie que de doctrine, il ne laissa après lui que de faibles imitateurs, qui ne dépassèrent point les bornes qu'il avait posées, et qui parurent même ignorer les progrès que l'art faisait entre les mains de Scarlatti et de quelques autres grands artistes de l'Italie. Le goût en toutes choses

était faux ou suranné; l'art du chant consistait dans une profusion ridicule de *ports de voix*, de *martelemens*, et d'autres ornemens du même genre qui anéantissaient les formes de la mélodie; la théorie et la littérature musicales n'étaient pas dans un meilleur état; enfin la musique française, hors de France, était tombée dans le plus grand discrédit, lorsque Rameau, déjà connu comme organiste, tenta de réformer le système de l'harmonie, et présenta le phénomène très-rare d'un grand artiste commençant sa carrière par la partie spéculative de son art, et ne songeant à travailler pour la scène qu'à l'âge de cinquante ans. Sa réputation, comme compositeur dramatique, suivit celle qui s'était faite comme théoricien, mais ne s'établit pas aussi facilement; cependant son premier ouvrage (*Hippolyte et Aricie*) annonçait une révolution dans la musique théâtrale. L'ouverture, qui rappelle un peu le style de Hændel, est faible en comparaison des compositions de ce grand homme, mais n'en est pas moins fort supérieure aux symphonies de Lully. Les chants de Rameau avaient moins de grâce que ceux de son prédécesseur; ses airs avaient, en général, quelque chose de dur et de bizarre;

du roi, l'autre, du côté de celle de la reine. Les admirateurs de la musique française s'appelaient *le Coin du roi;* ceux de la musique italienne composaient *le Coin de la reine.* Les deux partis s'injuriaient mutuellement : peu s'en fallut même qu'on ne se battît au parterre. Enfin, la guerre finit par l'exclusion des pauvres bouffons, qu'on renvoya en 1754.

Cependant leur séjour en France n'avait point

sur la plainte du milieu du Parterre, intervenant dans la guerre des deux Coins, par le baron d'Holbach, Paris, 1753, in-8°; 7° *Déclaration du public au sujet des contestations qui se sont élevées sur la musique,* ibid., 1753 ; 8° *L'Anti-Scurra, ou Préservatif contre les bouffons italiens,* en vers, ibid., 1753; 9° *L'Apologie du sublime bon mot,* ibid., 1753; 10° *Seconde Lettre du Correcteur des bouffons à l'Écolier de Prague, contenant quelques observations sur l'opéra de Titon, le Jaloux corrigé et le Devin du village,* Paris, 1753; 11° *Relation véritable et intéressante du combat des Fourches Caudines livré à la place Maubert au sujet des bouffons,* ibid., 1753 ; 12° *Lettre critique et historique sur la musique française, la musique italienne et les bouffons, à madame D....,* ibid., 1753 ; 13° *La nouvelle Bigarrure,* La Haye, 1753, in-12; 14° *Épitre aux bouffonistes,* en vers, Paris, 1753; 15° *Réflexions Lyriques,* en vers, ibid., 1753; 16° *La Réforme de l'Opéra,* en vers, 1753; 17° *Le Réformateur de l'Opéra,* Paris, 1753; 18° *L'Impartialité,* par d'André Bardon, Paris, 1753; 19° *Ce qu'on a dit, ce qu'on a voulu dire, Lettre à madame Foliot, marchande de brochures dans la place du Vieux-Louvre,* ibid., 1753; 20° *Ce que l'on doit dire, Réponse de madame Foliot à la lettre de M....,* ibid., 1753; 21° *La Guerre de l'Opéra, Lettre à une dame de province, par quelqu'un qui n'est ni d'un Coin*

été inutile pour les progrès de l'art, car il resta de ce qu'on venait d'entendre un souvenir qui ne put s'effacer entièrement, et qui disposa les esprits aux heureux changemens qui devaient bientôt se faire. On n'eut pas de meilleurs chanteurs, parce que, n'y ayant d'autre école de chant que les maîtrises de cathédrales, on n'apprenait qu'à pousser des sons d'une manière exagérée. L'obligation de remplir par des sons volumi-

ni de l'autre, par Cazotte, ibid., 1753; 22° *La Paix de l'Opéra, ou Parallèle de la musique française et de l'italienne*, Paris, 1753; 23° *Jugement de l'orchestre de l'Opéra*, ibid., 1753; 24° *Lettre d'un symphoniste de l'Académie royale de musique à ses camarades de l'orchestre*, par J.-J. Rousseau, ibid., 1753; 25° *Justification de la musique française contre la querelle qui lui a été faite par un Allemand et un Allobroge*, Paris, 1754, in-8°; 26° *Constitution du Patriarche de l'Opéra, et Lettre sur l'origine et les progrès de l'Académie royale de musique*, ibid., 1754; 27° *Réflexions sur les vrais principes de l'harmonie, condamnés par la constitution du Patriarche de l'Opéra*, ibid., 1754; 28° *La Galerie de l'Académie royale de musique*, ibid., 1754; 29° *Supplique de l'Opéra à l'Apollon de la France*, ibid., 1754, in-8°; 30° *Lettre au Public* (attribuée à Frédéric II, roi de Prusse), ibid., 1754, in-8°; 31° *Lettre écrite de l'autre monde*, ibid., 1754, in-8°; 32° *Lettre sur la musique par M. le Vicomte de la Pétarade, amateur du basson*, ibid., 1754; 33° *Apologie du goût français relativement à l'Opéra, poème, avec les Discours Apologétiques et les Adieux aux bouffons*, par Caux de Capeval, ibid., 1754; 34° *Deux Lettres sur la musique française en réponse à celle de J.-J. Rousseau*, par Fréron, Paris, 1754, in-8°; 35° *Apologie de la musique française contre les assertions peu mélo-*

neux un vaisseau immense, faisait aux maîtres qui dirigeaient l'éducation des enfans de chœur un devoir de ne montrer à chanter qu'à pleine voix : méthode qui excluait la connaissance des nuances et de l'expression. Il résultait de là que les théâtres qui se recrutaient par les élèves des maîtrises avaient des musiciens solides ; mais des *chantres* au lieu de chanteurs. Toutefois, si le séjour des bouffons italiens en France ne put

dieuses, peu mesurées et mal fondées du sieur J.-J. Rousseau, ibid., 1754; 36° *Apologie de la musique française contre M. Rousseau*, par Laugier, 1754, in-8° ; 37° *Arrêt du conseil d'État d'Apollon, rendu en faveur de l'orchestre de l'Opéra, contre le nommé J.-J. Rousseau, copiste de musique*, ibid., 1754 ; 38° *Lettre d'un Sage à un homme respectable, et dont il a besoin*, par La Morlière, Paris, 1754 ; 39° *Examen de la Lettre de M. Rousseau sur la musique française*, par M. Bâton jeune, Paris, 1754, in-12 ; 40° *Lettre d'un Visigoth à M. Fréron, sur sa dispute harmonique avec M. Rousseau*, par l'abbé de Caveirac, ibid., 1754 ; 41° *Nouvelle Lettre à M. Rousseau de Genève*, par le même, ibid., 1754, in-12 ; 42° *Observations sur la Lettre de J.-J. Rousseau*, par Cazotte, ibid., in-12 ; 43° *Doutes d'un pyrrhonien proposés amicalement à J.-J. Rousseau*, par Coste d'Arnobat, ibid., 1754, in-8° ; 44° *Lettre d'un Parisien contenant quelques réflexions sur celle de M. Rousseau*, Paris, 1754 ; 45° *Lettres d'un académicien de Bordeaux sur le fonds de la musique*, par le père Castel, Bordeaux, 1754, in-12 ; 46° *Réfutation suivie et détaillée des principes de M. Rousseau de Genève, touchant la musique française, adressée à lui-même en réponse à sa Lettre*, Paris, 1754 in-12 ; 47° *Lettre sur celle de M. J.-J. Rousseau, citoyen de Genève*, par M. Yzo, Paris, 1754, in-12.

apporter remède à ce mal considérable, il produisit un grand bien en familiarisant quelques êtres privilégiés avec des formes mélodiques plus pures, plus naturelles que celles auxquelles on était accoutumé auparavant. C'est à une représentation de la *Serva Padrona*, de Pergolèse, que Monsigny sentit tout à coup sa vocation pour la musique dramatique, et ce fut cinq ans après (en 1753) que ce musicien sensible et naturel donna son premier opéra (*les Aveux Indiscrets*). Toutefois ses mélodies charmantes ne produisirent pas tout l'effet qu'on aurait dû en attendre, parce que l'opéra comique était encore trop peu de chose pour attirer les regards. *Le Maître en droit*, *le Cadi Dupé*, *On ne s'avise jamais de tout*, *le Roi et le Fermier*, *Rose et Colas*, *Aline* et *le Déserteur*, qui précédèrent l'entrée de Grétry dans la carrière musicale, et qui succédèrent aux premiers essais de Duni, répandirent insensiblement le goût d'un chant simple et gracieux, vrai dans sa déclamation, et débarrassé des ridicules ornemens qui avaient jusque-là exposé la musique française au mépris des autres nations. Philidor, contemporain et émule de Monsigny, ne mettait pas dans ses ouvrages le charme qui est ré-

pandu sur les productions de son rival ; il avait moins de génie, moins de sensibilité ; mais musicien instruit pour le temps et le pays où il vivait, il se faisait remarquer par une pureté de style inconnue avant lui parmi nous, et contribuait ainsi à tirer la musique française de la barbarie où elle avait langui jusqu'alors.

Tout le monde sait les succès de Grétry ; ils vivent encore dans quelques ouvrages, ou plutôt dans une foule de traits heureux qui ont conservé tout leur effet, malgré les progrès immenses que la musique a faits depuis l'époque où il écrivit. Ce musicien, le plus singulier de tous ceux que mentionne l'histoire de la musique, quoiqu'il fût né avec l'inspiration des beaux chants, et avec le sentiment le plus vrai qu'on puisse citer, ne posséda pas la faculté d'apprendre le mécanisme de son art, même en Italie, où il passa sept ans dans l'école de savans musiciens. Il ne sut même jamais comment on arrondit une phrase, et comment on la proportionne, quoique son génie lui dictât les motifs les plus heureux ; non qu'il n'en ait fait de fort belles et en grand nombre, mais toujours par instinct et à son insu ; car, lorsqu'il lui arrivait d'en trouver d'un rythme mal cadencé,

il lui était impossible de les remettre sur pied. C'était, dans toute l'acception du mot, le musicien de la nature; il ne faisait rien par souvenir ou par acquit; la musique des plus grands maîtres lui était inconnue; il ne savait que la sienne. J'ajouterai qu'il n'estimait que celle-là. Ce n'était point par orgueil, mais par la suite de son organisation. Tout cela était la conséquence de l'individualité de son talent.

Le premier ouvrage de Grétry (*le Huron*) fut joué en 1769; il fut heureux, et suivi de cinquante autres qui eurent presque tous le même sort. Le succès ne fut pas borné à la capitale; les provinces manifestèrent le même enthousiasme pour les productions de ce musicien spirituel, et ne connurent presque pas d'autre musique pendant près de trente ans. C'est ici le lieu de remarquer que le goût de cet art se répandit en France par l'opéra comique. Avant que ce genre de spectacle fût établi, il n'y avait de théâtre que dans deux ou trois grandes villes; les grands opéras exigeaient un luxe de machines, de décorations et de costumes qui était trop coûteux pour les villes du second ordre. Ce furent les petits ouvrages de Duni, et les intermèdes traduits de l'italien

qui commencèrent à propager dans les provinces le goût des spectacles lyriques : les premières pièces n'étaient que des vaudevilles, la comédie à ariettes vint ensuite, mais il fallut long-temps avant d'arriver au véritable opéra; car sous le rapport de la musique nous avons toujours été arriérés d'un demi-siècle à l'égard de l'Italie ou de l'Allemagne.

Pendant que cet art faisait des progrès par l'opéra comique, le grand opéra restait entaché de tous ses défauts : d'un côté l'on chantait, sinon avec talent, au moins raisonnablement; de l'autre, on avait conservé la profusion des ornemens grotesques de l'école de Lulli. On croyait qu'il était de la dignité de l'*Académie royale de Musique* de ne rien changer aux allures usitées, et de ne point céder au désir impertinent que montrait le public d'entendre quelque chose de nouveau et de meilleur. De nos jours, on a vu les mêmes ridicules se reproduire.

Enfin Gluck, appelé de Vienne par la Dauphine (Marie-Antoinette), vint à Paris, et donna, en 1773, la première représentation de son *Iphigénie en Aulide*. Dès ce moment il ne fut plus question des ouvrages qui compo-

saient l'ancien répertoire, ni de la psalmodie de Larrivée, de sa femme et des autres. Il fallut renoncer aux *ports-de-voix*, aux *martellemens*, aux *flattés*, aux *cadences perlées*, et à tout le reste des gentillesses qui semblaient ne devoir périr qu'avec l'opéra. Ce n'est pas que Gluck établît une véritable école de chant en France : cet art ne lui était point étranger, puisqu'il avait écrit précédemment le rôle d'Orphée, pour Guadagni; mais, entraîné par son penchant pour la déclamation lyrique, et séduit par les idées de l'abbé Arnauld, de Suard et de plusieurs autres littérateurs, il voulut faire la tragédie chantée, et tourna toutes les facultés de son génie vers cette nouveauté. Nous ne devons pas nous en plaindre, puisque nous sommes redevables à la nouvelle direction des idées de ce grand musicien des deux *Iphigénie*, d'*Alceste* et d'*Armide*; chefs-d'œuvre inimitables de vérité, de force et d'expression dramatique ; mais il n'en est pas moins vrai que le succès éclatant de ce genre de beautés substitua les cris à une langueur monotone, au lieu d'amener parmi nous la tradition de l'excellente école italienne de cette

époque, et retarda de trente ans la connaissance de l'art du chant en France.

Sous d'autres rapports, la musique française doit à ce grand homme une partie des progrès qu'elle a faits depuis. Avant lui, les orchestres, sans excepter celui de l'Opéra, étaient de la plus grande faiblesse; nulle idée de nuances, d'expression ni d'énergie ; des violinistes qui jouaient avec des gants en hiver, dans la crainte du froid, et qui avaient si rarement occasion de démancher, qu'ils y étaient absolument inhabiles; des flûtes à bec qui redoublaient les parties de flûtes traversières, quoiqu'elles fussent presque toujours un quart de ton plus bas; enfin des corps-de-chasse semblables à ceux qu'on entend quelquefois aujourd'hui à la fenêtre des marchands de vin; du reste, une incapacité à peu près absolue parmi tous les musiciens pour lire, à première vue, la musique qui offrait quelque difficulté. Tous ces obstacles disparurent devant le génie de Gluck. Les répétitions d'*Iphigénie en Aulide* durèrent six mois; mais au bout de ce temps, acteurs et symphonistes, tout était changé; l'émulation avait remplacé l'insouciance, et

l'amour-propre avait converti des ménétriers en artistes.

Peu après le début de Gluck sur la scène française, Piccini fut engagé pour écrire concurremment avec lui. Une lutte s'engagea bientôt, et presque toute la nation se partagea en deux partis qui se prononcèrent pour l'un ou pour l'autre de ces grands musiciens. Ces deux partis se désignaient par les noms de *Gluckistes* et de *Piccinistes*. Les journaux recueillaient les épigrammes d'un parti contre l'autre; les salons semblaient une arène où chacun combattait pour son idole. La politesse était exilée de la société, et partout l'on n'entendait que des cris au milieu desquels on distinguait seulement les noms de *Roland* et d'*Iphigénie*, d'*Atys* et d'*Alceste*. Ces sortes de disputes, qui ne font jamais de mal, parce que tout finit par être classé selon son mérite, sont ordinairement favorables aux progrès des arts, parce qu'elles leur donnent de l'importance, et parce qu'elles entretiennent l'émulation. Aussi remarque-t-on que c'est de cette époque que datent les principaux perfectionnemens qui se sont introduits successivement dans les différentes parties de la musique française. L'arrivée de Viotti et de

Mestrino en France donna naissance à une école de violon excellente; La Houssaie, élève de Tartini, revenait d'Italie; Saint-Georges, Gervais, Bertheaume, Fodor et Guénin formèrent rapidement leur talent; le violoncelle eut bientôt les deux Duport, les deux Janson et les deux Levasseur. Rodolphe, venu de l'Allemagne, fonda une école pour le cor, Hugot se distingua sur la flûte, Sallantin sur le hautbois, Ozi et Devienne sur le basson. Des orchestres formés de talens semblables offraient des moyens d'exécution qui n'existaient pas auparavant, et portaient leur influence jusque sur le génie des compositeurs. La musique instrumentale avait été long-temps bornée à de petites pièces, telles que des sarabandes, des courantes, des gigues, etc. Vers 1775, elle prit parmi nous un plus grand développement. Des symphonies, des quatuors réguliers remplacèrent de faibles essais, et nous préparèrent au plaisir d'entendre les immortelles compositions de Haydn. Gossec, ce respectable doyen de la musique française[1], contribua plus qu'aucun autre à ces améliora-

[1] M. Gossec est né dans un village près de Walcourt (Pays-Bas), au commencement de l'année 1733, c'est-à-dire plusieurs mois avant la première représentation du premier opéra de *Rameau*.

tions introduites dans le système de notre musique instrumentale. Ses symphonies, ses quatuors, ont joui long-temps d'une réputation méritée, et n'ont pu être effacés que par les compositions de Haydn. Le zèle qu'il déploya pour perfectionner l'exécution musicale par la fondation du *Concert des Amateurs* suffirait seul pour lui assurer la reconnaissance de tous les amis de la musique française.

Vers 1779, de nouveaux bouffons avaient été appelés par Devismes, alors directeur de l'Opéra, et avaient fait entendre les bons ouvrages de Piccini, de Galluppi et de Paisiello; quoique le moment ne fût point encore venu de fixer parmi nous un genre de spectacle si propre à former le goût, néanmoins on avait commencé à sentir le charme qui résulte d'une vocalisation parfaite et sans effort, d'un chant suave, et d'une exécution vive et spirituelle. Environ dix ans après, une nouvelle troupe italienne fut formée; celle-là était parfaite. On se souvient encore de l'effet que produisait la réunion de Raffanelli, de Mandini, de Viganoni et de Madame Morichelli dans les délicieuses compositions de Paisiello, de Sarti et de Cimarosa. L'élite des amateurs s'empressait d'aller entendre cette

exécution admirable que complétait l'orchestre le plus parfait. Le chanteur le plus étonnant que la France ait eu, Garat, qui venait de s'élancer dans la carrière, allait former son goût à l'école de ces virtuoses, et se préparer à fonder la seule ecole de chant que nous ayons eue. M. Cherubini, dont le talent devait avoir tant d'influence sur la destinée de l'école française, venait d'arriver parmi nous, et préludait à sa haute réputation par les excellens morceaux qu'il ajoutait aux opéras qu'on représentait au théâtre de Monsieur; le génie de Méhul, de Lesueur, de Berton s'annonçait; tout présageait une grande révolution musicale, qui devait être compagne d'une autre beaucoup plus importante : elle ne tarda point à se faire. Je vais en suivre les développemens, et j'examinerai l'effet du changement de nos institutions. J'ai cru que le tableau que je viens de tracer était nécessaire pour faire comprendre ce qui me reste à dire.

La révolution, qui changea tant de choses en France, devait exercer son influence sur les arts et particulièrement sur la musique. En exaltant les idées, elle préparait les artistes à produire, et le public à entendre une musique énergique, analogue aux sensations fortes aux-

quelles on s'accoutumait insensiblement. C'est à cette disposition qu'il faut attribuer le changement subit qui se fit dans le style de l'école française, vers 1790, et le succès qu'obtint la nouvelle manière qui fut mise en vogue par Méhul et par M. Chérubini.

Enthousiaste de la musique de Gluck, et disposé par la nature à sentir vivement l'expression dramatique, Méhul, dont les études musicales n'avaient pas été bien fortes, mais qui avait l'instinct d'une harmonie élégante et pure, comprit que ce qui avait manqué jusqu'alors à la musique française était, outre cette harmonie dont il avait le sentiment, l'adoption de quelques formes italiennes, les morceaux d'ensemble, les airs réguliers, et l'instrumentation brillante dont Mozart avait donné l'exemple quelques années auparavant dans les *Noces de Figaro* et dans *Don Juan*. Le résultat de ses méditations fut *Euphrosine, ou le Tyran corrigé*, drame lyrique qui fut représenté en 1790. Cet ouvrage, remarquable par la route nouvelle qu'il traçait aux compositeurs français, faisait entendre pour la première fois à l'Opéra-Comique des morceaux d'ensemble d'une facture large et bien proportionnée, un

orchestre intéressant et soigné dans ses détails, et contenait le morceau le plus énergique qu'il y ait peut-être jamais eu au théâtre, le duo *Gardez-vous de la jalousie.* C'est aussi dans ce morceau que l'on trouve le premier exemple de ces modulations inattendues qui couronnent la cadence finale, sorte de moyen qu'on a tant employé depuis lors.

Méhul tout entier s'était montré dans *Euphrosine.* Il était facile d'y apercevoir une organisation forte, propre à sentir et à exprimer les situations dramatiques au moyen des ressources de l'harmonie; un chant noble, mais peu varié, souvent lourd et dénué de grâce; un esprit élevé, capable de grandes conceptions, mais une âme peu passionnée; la faculté d'arriver à de beaux résultats par le calcul, mais point d'entraînement. Ce n'était point, comme on voit, un talent exempt de défauts: mais ce talent avait une physionomie particulière, individuelle; et l'on est toujours un grand artiste avec cela. Méhul avait en outre l'avantage d'arriver à l'époque la plus favorable au développement de ses facultés; sa vigoureuse harmonie convenait bien plus aux passions révolutionnaires du moment que des chants simples et gracieux;

aussi le nombre de ses admirateurs fut-il très-considérable.

Les mêmes qualités et les mêmes défauts se retrouvent dans *Stratonice* (1792); dans *Phrosine et Mélidor* (1794); dans *Ariodant* (1799), et dans *Joseph* (1807).

A mesure que Méhul avançait en âge, on s'aperçoit que l'esprit de calcul domine davantage dans ses compositions. La grande réputation de musicien savant dont M. Chérubini jouissait lui faisait ombrage, et lui faisait sentir d'autant plus vivement l'insuffisance de ses études premières, qu'alors il y avait dans le monde un parti considérable qui attachait beaucoup de prix à la science musicale. Il essaya de suppléer à ce qui lui manquait sous ce rapport par la lecture des livres obscurs qu'on avait sur cette matière; mais, comme il arrive toujours quand les études ne sont pas faites dans la jeunesse, Méhul, sans devenir plus savant, alourdit son talent, et remplaça sa première manière par des espèces de formules harmoniques qu'il reproduisit sans cesse dans ses derniers ouvrages; c'est dans cette seconde manière qu'*Héléna*, *Joanna*, *Uthal*, *Gabrielle d'Estrées*, *les Amazones* et plusieurs autres ont été écrits. Il croyait de

bonne foi qu'il y a des procédés pour faire de la musique de telle ou telle école, et disait qu'il savait par quels moyens Cimarosa et Paisiello ont composé leurs opéras! L'erreur où il était à cet égard lui a persuadé qu'il avait fait dans l'*Irato* un opéra bouffon à l'italienne; et, ce qui est vraiment curieux, c'est que presque tous les Français le crurent comme lui, bien qu'il y eût alors un théâtre italien à Paris. Cet ouvrage, qui est d'une bouffonnerie triste, prouve que Méhul manquait de verve comique; il y a cependant un quatuor dans cet ouvrage qui est un excellent morceau.

M. Cherubini, dont le nom était déjà célèbre lorsqu'il se fixa en France, en 1788, et qui ajouta à sa réputation par les beaux morceaux qu'il écrivit pour les bouffons du théâtre de Monsieur, M. Cherubini, dis-je, sentit tout ce qu'il y avait de remarquable dans la nouvelle route que Méhul venait de tracer dans son *Euphrosine;* il abandonna la manière italienne, qu'il avait suivie jusqu'alors, pour adopter la nouvelle qui s'offrait à lui; et, y appliquant sa science profonde et les chants suaves de sa patrie, produisit (1791) son opéra de *Lodoïska.* Un air, un trio et le finale du second acte de cet

ouvrage suffisent pour le placer au rang des chefs-d'œuvre de l'école française, à laquelle il appartient par son style. *Élisa, ou le Mont Saint-Bernard* (1794), *Médée* (1797), *l'Hôtellerie portugaise* (1798), *les deux Journées* (1800), mirent le comble à la gloire de M. Cherubini. *Les deux Journées*, où l'on ne trouve pas les longueurs excessives et le défaut de convenances dramatiques qui déparent les beautés d'*Élisa* et de *Médée*, eurent surtout un succès prodigieux. Il y règne une chaleur véritable, une couleur mélodramatique excellente et une entente admirable des effets d'orchestre. Le finale du premier acte, les chœurs et plusieurs autres morceaux contiennent des beautés du premier ordre : on regrette seulement que le chant n'y domine pas; mais, comme je l'ai déjà dit, ce défaut était celui de l'époque : on était alors avide d'émotions fortes plutôt que de sensations douces.

Malgré les observations critiques qu'on pourrait faire sur les compositions dramatiques de M. Cherubini, ces mêmes ouvrages suffiraient pour placer leur auteur au rang des plus illustres; néanmoins ils ne sont qu'une partie de ses titres à la gloire. C'est dans la mu-

sique sacrée que ce grand musicien s'est élevé à une hauteur prodigieuse. Là, la beauté des chants, la conception *dramatique*, la pureté de style la plus exquise, la science la plus profonde, les effets les plus neufs, tout se trouve réuni ; là, par un art inconnu auparavant, le style ancien et le moderne se réunissent pour former l'ensemble le plus parfait qu'on puisse imaginer. Je ne crains point d'avancer que, dans ce genre, M. Cherubini a créé une manière dans laquelle il n'a point de rival.

M. Lesueur, qui s'était fait une grande réputation par sa musique d'église, plusieurs années avant la révolution, se lança dans la carrière théâtrale, en 1793, et débuta par la *Caverne*, ouvrage original, dans lequel, en adoptant les idées nouvelles sur la musique dramatique, il les modifia par la physionomie particulière de sa mélodie. On sait que la musique de M. Lesueur a un cachet d'individualité très-prononcé, et qu'elle ne ressemble à aucune autre. Les chœurs de son opéra de la *Caverne* produisirent un très-grand effet dans la nouveauté, et procurèrent à l'ouvrage un grand nombre de représentations. A la *Caverne* succédèrent les opéras de *Paul et Virginie* (1794)

et de *Télémaque* (1796), qui étaient chacun dans un genre différent, mais se rapprochant plus ou moins de l'harmonie vigoureuse qui était alors en vogue.

Vers le même temps, M. Berton, adoptant en partie cette manière énergique, jetait les fondemens de sa renommée dans *les Rigueurs du Cloître*, *Montano et Stéphanie*, et *le Délire*. M. Boieldieu préludait à ses brillans succès par *Zoraïme et Zulnar*; enfin les compositeurs dont le talent semblait le moins propre à suivre la nouvelle route, se voyaient contraints de s'y jeter; Grétry donnait *Guillaume Tell*, *Lisbeth et Élisca*; Dalayrac composait *Camille* ou *le Souterrain*, et Martini faisait représenter *Ziméo*. Une sorte de fièvre agitait toute la nation et poussait tous les arts dans un système d'exagération qu'il fallait adopter si l'on voulait obtenir quelque succès. Ce système d'ailleurs était nouveau; il enrichissait la musique d'effets inconnus auparavant, et avait pour résultat de perfectionner le talent des instrumentistes. On ne se doutait point alors qu'il serait l'origine d'une musique nouvelle qui nous viendrait de l'Italie; c'est cependant du mélange de ce système avec

les cantilènes italiennes, modifiées par le génie, qu'est née la musique de Rossini.

Quarante-cinq musiciens, provenant du dépôt des gardes-françaises, avaient été réunis par M. Sarrette, en 1789, pour former le noyau de la musique de la garde nationale de Paris, avec l'autorisation du commandant général, M. de La Fayette. Au mois de mai 1790, le corps municipal prit à ses frais cette musique, qui fut portée au nombre de soixante-dix-huit musiciens, pour continuer à faire le service de la garde nationale, et celui des fêtes publiques. Plusieurs artistes d'un mérite distingué s'étaient réunis à ce corps; mais la garde nationale soldée ayant été supprimée au mois de janvier 1792, et la municipalité n'ayant plus de fonds pour cet objet, dans le but d'empêcher la dispersion de plusieurs artistes célèbres qui se disposaient à quitter la France, et afin d'arrêter la ruine de l'instruction musicale, que la destruction des maîtrises de cathédrales faisait craindre, M. Sarrette, au mois de juin de la même année, obtint de la municipalité de Paris l'autorisation d'établir une école gratuite de musique.

Cette école fournissait, pendant la guerre, des corps nombreux de musiciens aux quatorze armées de la république. Attendu les services qu'elle rendait, le gouvernement accorda des fonds pour le traitement des professeurs. Au mois de brumaire de l'an 2 (novembre 1793), la convention nationale adopta le principe d'organisation du Conservatoire, sous le titre d'*Institut national de Musique;* mais la terreur qui désolait alors la France, et qui choisissait ses victimes jusque dans le sein de la convention, ne laissait point le temps de songer à faire fleurir les arts, et le décret qui ordonnait la formation de l'Institut national de Musique resta sans effet jusqu'au mois de thermidor de l'an 3 (1795). Sur le rapport de Chénier, la convention nationale rendit une loi, le 16 de ce mois, portant création du *Conservatoire de Musique.* Elle fixa le nombre des élèves à six cents, et celui des professeurs à cent quinze. Une autre loi du même jour assignait le bâtiment des *Menus-Plaisirs* pour le local de cette école, et ordonnait qu'elle y fût installée *sans délai :* mais telles sont les difficultés qu'on rencontre dans l'exécution des choses les plus utiles, que, malgré les ordres réitérés du ministre de l'intérieur, ce local ne fut

libre qu'au mois de brumaire de l'an 5 (novembre 1796), et que les professeurs ne commencèrent leurs travaux que dans le mois suivant.

Une activité et une intelligence rares de la part du directeur, le zèle des professeurs, et l'émulation des élèves, eurent bientôt réparé la perte du temps; car le concours de l'an 6 présente parmi les élèves couronnés : M[lle] Chevalier (depuis M[me] Branchu) pour le chant; M. Pradher, pour le piano; et des instrumentistes qui sont aujourd'hui les soutiens de nos orchestres, tels que MM. Gilles, pour le hautbois; Judas, pour le basson, et Franco (Dacosta), pour la clarinette. Peu d'années s'écoulèrent avant que l'établissement eût acquis une réputation telle, qu'il suffisait à un musicien de porter le titre d'*élève du Conservatoire*, pour inspirer la confiance et pour être considéré comme un artiste estimable. Tous ceux qui appartenaient à cette école célèbre, lui apportaient en tribut la gloire de leurs succès, et en jouissaient moins pour eux que pour elle. Ses concerts, auxquels on donnait le titre modeste d'*exercices*, étaient célèbres dans toute l'Europe; jamais la symphonie n'avait été exécutée avec autant de feu et de précision; jamais la France n'avait pos-

sédé une réunion aussi nombreuse de talens distingués; jamais le goût de la musique n'avait été plus vivement excité parmi ceux qui n'étaient pas absolument étrangers à ce bel art. Un homme, doué d'une organisation si parfaite qu'il ne s'en trouvera peut-être plus un semblable, Garat, chanteur prodigieux, dont le nom est un éloge, Garat, qui, selon Sacchini, était *la musique même*, Garat, dis-je, donnait à la France ce qu'elle n'avait point encore eu, des chanteurs qui sussent chanter. Plantade et Richer le secondaient en professeurs habiles; à Mme Branchu, que j'ai déjà nommée, se joignirent successivement Roland, Nourrit, Despéramont, Ponchard, Levasseur, Mmes Phillis, Hymm (Albert), Duret, Rigaut, et une foule d'autres, qui jusqu'à ce jour ont alimenté nos théâtres. Plus de deux mille instrumentistes en tous genres, formés par les soins de MM. Rode, Baillot, Kreutzer, Romberg, Levasseur, Frédéric Duvernoy, Domnich, Salentin, Ozi, Delcambre, Lefebvre, Wunderlich, Adam, Ladurner et Pradher; et, parmi ces instrumentistes, des talens remarquables tels que Kreutzer le jeune, les Habeneck, Mazas, Vogt, Tulou, Dauprat, Kalckbrenner, Zimmermann, Herz, etc., etc.; une

école de composition, fondée pour la première fois en France sous de véritables principes; une collection d'ouvrages élémentaires pour l'enseignement, fruit des recherches, des méditations et des discussions des savans professeurs de l'établissement, avec la coopération de MM. Cherubini, Gossec, Méhul, Lesueur, Catel, Berton et Boieldieu, ouvrages qui sont restés classiques et qu'on a traduits dans toutes les langues de l'Europe; tels sont les résultats de l'institution du *Conservatoire de Musique*, de cette école que ses ennemis ont appelée *une Coterie*, et qui ne s'est vengée qu'en élevant la musique française au niveau de celle d'Allemagne et d'Italie.

Tandis que l'art musical cheminait parmi nous dans une route d'amélioration, un changement notable se faisait dans la disposition des esprits. La véhémence révolutionnaire avait fait place à des mœurs plus douces, sinon plus pures. Le besoin du luxe, dont on avait été privé pendant plusieurs années, commençait à se faire sentir dans l'âme des républicains; on réfléchissait sur les exagérations auxquelles on s'était livré; la musique avait participé de ces exagérations. Un certain monde, qu'on a ap-

pele depuis *la Société du Directoire*, cherchait à éloigner tout ce qui pouvait rappeler les évènemens affreux dont on avait été le témoin, et adoptait tout ce qui semblait analogue au nouvel état de choses; dans ces circonstances, Della-Maria parut; il débuta par son *Prisonnier* sur la scène de l'Opéra-Comique, et fit tourner toutes les têtes.

Les conceptions de ce compositeur n'étaient pas d'un ordre élevé; mais des chants naturels et gracieux, une instrumentation légère et élégante, et surtout le jeu d'Elleviou et de madme Saint-Aubin, procurèrent à son ouvrage un succès d'enthousiasme qui eut beaucoup d'influence sur la musique dramatique. Témoins de ce succès, les compositeurs reconnurent que le goût de la nation la portait naturellement vers une musique simple et facile, et qu'elle n'était point assez avancée pour aimer les compositions d'un ton plus sévère. Un mouvement rétrograde s'établit insensiblement; Solié, Gaveaux, Tarchi, eurent des succès avec des chansonnettes et des romances; aux grands ouvrages dont j'ai parlé succédèrent *l'Opéra comique*, *le Secret*, *le Jokey*, *le Chapitre second*, *Trente et Quarante*, *le Petit Matelot*, *le Traité*

nul, *Adolphe et Clara*, etc. Nos plus habiles musiciens, entraînés par l'exemple, essayèrent de modifier leur talent ; M. Chérubini donna *la Punition* et *la Prisonnière ;* M. Berton, *le Souper de famille*, *le Dénouement inattendu*, *le Grand Deuil* et *le Concert interrompu ;* Méhul, *l'Irato*, *une Folie* et *le Trésor supposé ;* mais comme ce genre de musique n'était ni dans leur goût, ni dans leur manière habituelle, ils y réussirent moins que ceux qui leur avaient donné l'exemple M. Boieldieu saisit plus heureusement le ton de l'opéra comique qui convenait aux Français, et, sans tomber dans la trivialité, trouva des chants qui devinrent populaires. On connaît le succès du *Calife de Bagdad* et de *ma Tante Aurore*, succès qui s'est soutenu jusqu'aujourd'hui.

Ce fut au milieu de ce changement de direction de la musique dramatique qu'Elleviou entreprit de remettre en vogue les ouvrages de Grétry et de Monsigny ; le succès surpassa son attente. *L'Ami de la Maison*, *Richard*, *le Roi et le Fermier*, *le Déserteur* enchantèrent de nouveau les oreilles françaises, et causèrent des transports plus vifs qu'ils n'avaient fait dans la nouveauté. Ce fut le coup de grâce pour les opéras qui

avaient vu le jour dans le cours de la révolution. Les gens de lettres redevinrent les législateurs des théâtres lyriques et opprimèrent de nouveau les musiciens. Un critique célèbre de ce temps-là, Geoffroi, déclara une guerre quotidienne à Méhul, à Cherubini, à Gluck; Mozart même, Mozart, malgré ses délicieuses mélodies, ne trouva point grâce devant l'Aristarque. Le Conservatoire, insulté dans ses chefs, prit parti contre l'opinion publique. Alors cet établissement devint en effet le centre d'une coterie. Des jeunes gens pleins de verve, indignés de voir qu'on osait attaquer la musique qu'ils aimaient, dénigrèrent à leur tour celle qui avait le don de plaire généralement ; il fut convenu que le public n'entendait rien à cet art, qu'on ne devait point songer à lui, et que les compositeurs ne devaient avoir d'autres juges qu'eux-mêmes. On conçoit les conséquences de pareils principes ; les choses en vinrent au point qu'un homme qui aurait proposé de faire du chant aurait passé pour un pauvre musicien. Cela dura depuis 1802 jusqu'en 1810.

Cependant quelques artistes plus sensés songèrent à établir un genre mixte où les beautés de l'harmonie se trouveraient réunies à des

chants simples et faciles, tels qu'ils convenaient au public. Nicolo Isouard, qui s'était fixé en France depuis peu, et qui était musicien plus instruit qu'on ne le croit communément, après avoir donné plusieurs ouvrages médiocres, fit voir qu'il était en état de mieux faire dans *Michel-Ange*, dans *l'Intrigue aux Fenêtres*, dans *Joconde*, et surtout dans *Jeannot et Colin*. M. Catel, déjà connu par de la musique instrumentale estimée, par un *Traité d'Harmonie* dont la publication avait fait époque, et par son opéra de *Sémiramis*, tenta d'agrandir les formes de l'opéra-comique proprement dit, et réussit dans *l'Auberge de Bagnères* et dans *les Artistes par Occasion*. Mais quoique les finales du premier de ces ouvrages et un trio du second fussent des morceaux excellens; quoique le grand opéra des *Bayadères* et le drame musical de *Wallace* du même auteur continssent des beautés fort remarquables, M. Catel ne jouit jamais de toute la réputation qu'il méritait. On convenait que sa musique était gracieuse, élégante; mais on lui reprochait de manquer d'invention. Le dégoût qu'il éprouva de son peu de succès l'a décidé à quitter la carrière dramatique, quoiqu'il ne fût pas âgé.

Vers 1807, un homme qui jusque-là n'avait été connu que par quatorze opéras médiocres, représentés en Italie, et par la chute de trois ou quatre ouvrages sur les théâtres de Paris, Spontini acquit tout à coup une grande réputation par ses opéras de *la Vestale* et de *Fernand Cortez*. Un poème intéressant et bien coupé, selon les idées du temps; une musique forte d'expression dramatique, quoiqu'elle fût mal écrite, mal prosodiée et mal instrumentée, procurèrent au premier de ces ouvrages un succès tel qu'on n'en avait point eu d'exemple depuis l'époque de Gluck. Toute la France voulut voir *la Vestale*, et cet opéra, conjointement avec *Fernand Cortez*, fut la ressource principale de l'Académie Royale de Musique pendant près de vingt ans.

De retour d'un long voyage en Russie, M. Boieldieu reparut sur la scène de l'Opéra-Comique par son opéra de *Jean de Paris*. Une sorte de lutte s'engagea entre lui et Nicolo. Celui-ci se faisait remarquer par une grande facilité, une fécondité rare, mais soignait peu ses ouvrages, et semblait vouloir l'emporter plutôt par leur nombre que par leur qualité; son antagoniste, au contraire, homme de goût

de fonds pour acheter du bois la première année, l'inspecteur-général fut obligé de chauffer l'école avec de vieux clavecins et de vieux meubles de l'ancien Conservatoire. C'est ce qu'il m'a dit lui-même.

Le pensionnat de l'école de chant qui existait autrefois au Conservatoire n'ayant point été rétabli dans l'École royale de Musique, on ne put former de sujets pour les théâtres royaux; Mlle Leroux (aujourd'hui Mme Dabadie) fut le seul produit des classes particulières de l'école. On manquait d'ailleurs de voix. Le seul moyen de s'en procurer était d'en chercher dans les départemens; on n'imagina rien de mieux que d'avoir pour cet objet des correspondans, qu'on choisit parmi les meilleurs professeurs de la province; mais j'ai la preuve qu'on ne leur répondait point lorsqu'ils annonçaient quelque découverte relative à leur mission. Une sorte d'insouciance se faisait remarquer parmi les professeurs et les élèves. Le souvenir du Conservatoire ne se présentait à eux que pour leur faire faire de tristes comparaisons, et les jeter dans le découragement. Aussi les progrès étaient-ils fort lents.

Les choses restèrent en cet état jusqu'en

1822. Les vices de l'organisation de l'école étant alors trop évidens pour qu'on n'en fût pas frappé, le ministre de la maison du roi prit la résolution d'y apporter remède. Son premier soin fut de changer le mode d'administration et de nommer un directeur. Le choix du directeur étant un objet important, M. Cherubini sembla le plus propre à cet emploi, par ses connaissances, et par l'éclat de son nom, qui devait rejaillir sur l'école. Les appointemens des professeurs furent successivement augmentés, le pensionnat du chant rétabli, enfin une organisation plus forte fut donnée aux diverses branches de l'enseignement.

Je me suis appesanti sur ce qui concerne l'École royale de Musique, parce que je la regarde comme le centre de l'éducation musicale en France. Il me reste à examiner l'état actuel de la musique dramatique, tant à Paris que dans les départemens.

Depuis douze ou quinze ans, une génération nouvelle de compositeurs s'est produite dans différens genres. On a souvent reproché au Conservatoire de n'avoir donné que de faibles résultats sous ce rapport; mais l'injustice de ce reproche est de toute évidence. Outre

qu'il ne dépend point des écoles de rencontrer des hommes de génie dans ceux auxquels elles donnent l'instruction, il est facile de prouver que le Conservatoire, ou son influence, ont produit plus de compositeurs de talent, dans un temps donné, que la France n'en a possédé à aucune autre époque. Parmi ceux que je pourrais citer, MM. Onslow, Auber et Hérold se présentent d'abord. Le premier, par ses compositions musicales, s'est placé au rang des plus grands musiciens, et jouit en Allemagne de la plus belle réputation. Des éditions multipliées de ses ouvrages suffisent à peine à l'empressement des amateurs. Quoiqu'on ait trouvé de l'inexpérience des effets dramatiques dans l'*Alcade de la Vega*, opéra en trois actes, les beautés remarquables que cet ouvrage contient prouvent que M. Onslow ne peut manquer de réussir en ce genre, s'il s'y livre assidument. Les succès de M. Auber sont connus; ce n'est point seulement en France que ses ouvrages sont applaudis; les théâtres de Vienne, de Berlin, de Munich, de Dresde et de Hambourg résonnent chaque jour de leurs accens, qui, partout, sont accueillis avec plaisir. M. Auber a imprimé le cachet d'une manière particulière à ses drames

de *La Bergère châtelaine* et *d'Emma ;* dans *Leicester, la Neige, Léocadie, le Maçon* et *Fiorella* il a payé davantage le tribut aux formes à la mode, mais on y trouve une foule de traits heureux, une manière spirituelle et de beaux effets. *La Muette de Portici* est une de ses meilleures compositions. Dès son entrée dans le monde musical, M. Hérold fit entrevoir qu'il serait un jour au nombre des musiciens dont s'honorait la France ; néanmoins, *les Rosières, la Clochette* et *le Premier Venu* étaient moins riches de chants et d'effets que ne l'ont été depuis *le Muletier* et *Marie*. Les premières productions de M. Hérold ont moins d'abandon, moins d'élan, moins de jeunesse que les dernières ; mais dans toutes on trouve une sagacité rare à saisir les intentions scéniques et à les exprimer. Plusieurs autres compositeurs nouveaux commencent à s'élancer sur la scène, et donnent lieu d'espérer qu'ils y seront heureux. Quelques-uns même ont déjà préludé à leur destinée par des essais de bon augure. Parmi ceux-ci l'on distingue MM. Chelard, auteur de l'opéra de *Macbeth,* Halevy, et quelques autres. . .

Tout en louant les qualités qui se font apercevoir dans les productions de nos jeunes com-

positeurs, qu'il me soit permis de dire à ceux-ci que les amis de l'art et de la gloire nationale attendent d'eux plus qu'ils n'ont fait jusqu'ici. Certains préjugés, qui n'on eu que trop de cours parmi nous, ont empêché les musiciens français de donner à leurs ouvrages assez de développement pour que la musique fût en première ligne. Il est temps qu'ils s'affranchissent des entraves dont ils se sont laissé garrotter. M. Boieldieu leur en a donné l'exemple dans la *Dame Blanche;* qu'ils aient la noble ambition de vouloir faire plus que lui. Non que je veuille qu'on imite les Italiens, qui sacrifient souvent les convenances dramatiques à des effets musicaux : en France, ce qui choque la raison ne peut réussir ; mais je désire qu'on évite les proportions mesquines qui gâtent les morceaux les mieux pensés, et surtout qu'on cesse d'habituer le public à faire consister le mérite d'une composition dans quelques chansonnettes agréables. Le premier qui, avec des idées, tentera de sortir de la fausse route où tout le monde est resté plus ou moins, et qui fera de la musique en conscience, celui-là, dis-je, méritera le titre de *Restaurateur de la Musique française.*

Il est fâcheux que le défaut d'institutions borne parmi nous la carrière des compositeurs à la musique dramatique. A l'exception des surintendans de la musique du roi, qui travaillent pour la chapelle royale, personne n'écrit de la musique sacrée, parce qu'on n'en exécute point dons nos églises. La symphonie est aussi absolument négligée, parce que le musicien qui tenterait d'en faire ne pourrait parvenir ni à publier ses productions, ni à les faire entendre. La nature travaillerait en vain à faire naître en France un Haydn et un Beethoven; son talent serait mieux caché au milieu de la capitale que le diamant dans les entrailles de la terre. Il en est de même de la musique de chambre, telle que les quatuors, quintetti, etc. Si M. Onslow est parvenu à se faire une belle réputation en ce genre, c'est que sa position sociale le rend indépendant du produit de ses ouvrages; encore est-il bien mieux connu dans les pays étrangers qu'en France. Le peu d'encouragement qu'on accorde à la musique instrumentale, le goût des futilités, et plusieurs causes secondaires, qu'il serait trop long de détailler, nous ont conduits insensiblement à n'a-

voir plus que des fantaisies, des airs variés et d'autres bagatelles.

Quant au talent d'exécution, nos instrumentistes ne laissaient rien à désirer. Avec des violonistes tels que MM. Baillot, Rode, Kreutzer, Lafont, Mazas, Habeneck, et beaucoup d'autres que je pourrais nommer; des pianistes comme MM. Kalckbrenner, Herz, Zimmerman, Woetz, Mme de Montgeroult, etc.; des Tulou, des Vogt, des Brod, des Dauprat, des Gallay, des Labarre, etc., etc.; la France n'a rien à envier à ses voisins : les organistes seuls y ont été faibles jusqu'ici. Jamais le véritable style de l'orgue n'y a été connu. Le vieux Couperin l'avait deviné; mais les Marchand, les Calvière, les Daquin, les Balbâtre, qu'on a tant vantés, n'avaient que des doigts : leurs productions sont au-dessous de la critique. Leurs successeurs, à l'exception de Séjan, ne les ont cependant point égalés. Aujourd'hui, M. Benoist, organiste du roi, M. Simon et M. Fessi sont les seuls qui aient du mérite; puissent-ils former des élèves qui nous mettent enfin en état de lutter avec l'Allemagne sous ce rapport!

Dans l'exposé que je viens de faire de la situation de la musique en France, j'ai été forcé

de négliger bien des détails, mais j'en ai dit assez pour faire voir que nos ressources en tout genre sont considérables, et que nous sommes dans une route d'amélioration qui donne de grandes espérances pour l'avenir.

Si la nation française n'a fait que des progrès fort lents dans la musique, si son goût ne s'est épuré qu'avec difficulté, les élémens du mieux existaient du moins chez elle; car elle n'était point insensible aux accens de cet art. La musique qu'elle aimait n'était pas la meilleure; mais enfin c'était de la musique. La fausseté de ses opinions tirait son origine de son éducation plutôt que de la manière dont elle est organisée. Dans ces derniers temps, elle s'est avancée vers une route d'amélioration avec une rapidité qui prouve son aptitude.

Mais cette même nation, qui prend tant d'intérêt à la pratique de l'art, a montré jusqu'ici la plus grande indifférence sur les progrès de sa théorie et sur sa littérature. On ne lit point en France les livres qu'on a sur la musique; je puis même dire qu'on ignore qu'on peut écrire sur cet objet, à moins que ce ne soit des articles de journaux sur les concerts et sur les opéras nouveaux. Et ce n'est pas seulement le vulgaire

qu'il faut accuser de cette ignorance; les artistes, en général, ne sont ni plus instruits ni plus désireux de s'éclairer. De tant de dédain naît la pauvreté de notre littérature musicale. Pour écrire sur la théorie ou sur l'histoire de la musique, il faudrait, aux qualités d'un savant professeur, joindre une érudition immense, du goût, et l'art d'exposer ses idées avec méthode et clarté; il faudrait enfin se préparer à remplir sa mission par un travail long et pénible. Quelques enthousiastes de leur art ont consacré la partie la plus brillante de leur existence à se procurer les connaissances nécessaires, et ont entrepris d'améliorer notre condition à cet égard; qu'en est-il résulté? Fatigués de lutter contre la paresse des artistes et du public, délaissés par l'autorité, et irrités de consumer leur vie à un travail ingrat qui ne procure ni gloire, ni profit, ils ont fini par renoncer à leur entreprise, et par se moquer à leur tour d'une nation frivole qui ne payait leurs veilles que par des sarcasmes.

L'Italie, l'Allemagne, l'Angleterre même, ont produit, sur les diverses branches de la science musicale, des livres excellens dont le nombre étonne l'imagination. Les auteurs de ces livres

ont tous été, depuis le quinzième siècle, de savans musiciens; en France, la plupart de ceux qui ont écrit le peu d'ouvrages que nous avons, étaient ou des littérateurs imbus de préjugés, ou des musiciens ignorans. Plus de cinq cents traités, plus ou moins volumineux, sur l'harmonie et l'accompagnement, plus de cent cinquante relatifs au contre-point et à la composition; plus de deux mille ayant pour objet l'enseignement des principes de la musique et de l'art du chant, ont été publiés dans les pays que je viens de nommer; tandis qu'il n'existait point en France un ouvrage supportable sur ces matières avant que le Conservatoire eût fait paraître ses méthodes élémentaires; on n'y connaissait même pas un seul traité de composition avant que M. Reicha et moi eussions publié les nôtres. Deux histoires de la musique ont paru en Italie; trois autres ont vu le jour en Angleterre, et Forkel en a donné une excellente à l'Allemagne. Nous n'en possédons pas une seule, et l'on n'a pas même songé à faire une traduction française de celles de nos voisins. Des milliers de dissertations sur des points intéressans de la musique, sur les instrumens, sur les tonalités, sur les divers systèmes de nota-

tion, sur les variations du chant ecclésiastique, sur l'histoire littéraire de la musique, sont répandus en Europe, et propagent l'instruction; nous n'avons à offrir en échange que quelques misérables pamphlets sur les vicissitudes de notre musique dramatique. Y a-t-il quelque remède à porter à ce mal? Je l'ignore. La nation est-elle arrivée au point où l'on puisse exciter sa curiosité sur ces matières? On serait tenté de le croire. Dans le dessein d'y contribuer autant qu'il est en moi, je vais jeter un coup d'œil sur ce que nous possédons, et indiquer ce qui nous manque essentiellement. Puissé-je ranimer le zèle de quelques hommes de mérite que le découragement a conduits à briser leur plume, et voir un jour la littérature musicale française digne de soutenir la comparaison avec celle des étrangers.

Cette littérature se divise en quatre objets principaux, 1° la théorie physique, mathématique et métaphysique, d'où découle la formation des systèmes, des tonalités et des échelles; 2° les élémens de la pratique, sous le rapport de l'exécution; 3° les mêmes élémens relatifs à la composition; 4° l'histoire de l'art.

Les travaux de Bernouilli, d'Euler, de d'A-

lembert, de Lagrange et de Chladni ont suffisamment éclairci tout ce qui se rattache à la formation et à la propagation du son, aux vibrations des cordes et des surfaces élastiques[1]. La construction des instrumens pourra peut-être tirer quelques principes de perfectionnemens de leurs découvertes et de leurs analyses; mais l'art en lui-même n'attend rien de leur secours. C'est une erreur trop long-temps prolongée que celle qui fait dépendre du calcul la théorie de la musique; les divers élémens de cet art, de cette science même, se rattachent bien plus entre eux par des considérations morales et métaphysiques que par les mathématiques; c'est ce qui les rend difficiles à démontrer et à entendre. Les travaux des géomètres sur les rapports des sons n'intéressent donc pas directement les musiciens; aussi n'est-ce pas sur ces matières que je désire qu'on écrive désormais.

Il n'en est pas de même des rapports métaphysiques : tout est à faire en ce genre, et l'on ne

[1] Il est juste de dire que la France a présenté un phénomène qu'on chercherait vainement ailleurs; celui d'une femme (Mlle Germain) obtenant le prix de 6,000 francs à l'Institut pour son mémoire sur la solution du *problème des surfaces vibrantes*, problème que l'illustre Lagrange considérait comme insoluble dans l'état actuel de nos connaissances.

pourra donner de règles satisfaisantes de tonalité, de modulation, et de mille autres choses, que lorsqu'on aura découvert les raisons morales de l'affinité des sons, eu égard à notre organisation. On sent qu'un pareil travail, s'il est fait par un homme supérieur, entraînera la réforme du langage des écoles, dont on reconnaît généralement les défectuosités. M. Choron a entrepris cette tâche, dans un ouvrage qui aura pour titre: *Traité des Principes généraux de la Musique.* Ce savant, qui joint à des idées lumineuses les connaissances variées que demande un pareil travail, a mûri son ouvrage par vingt années de réflexions : il ne formera cependant qu'un petit volume; mais ce que M. Choron en a fait connaître à ses amis, fait espérer que ce petit volume rendra inutiles de gros in-folio.

L'on ne saurait trop multiplier les traités élémentaires de musique, les solfèges, les méthodes de chant, et, en général, tous les ouvrages qui ont pour objet de populariser les principes d'un art difficile. Outre ceux que le Conservatoire a donnés, plusieurs professeurs ont publié, depuis quelques années, des traités qui ont coopéré, chacun en leur genre, à hâter les

progrès de la musique en France. Chacun de ces traités se distingue par des qualités qui lui sont particulières. On a distingué surtout le solfège de M. Chelard, celui de M. Catrufo, celui de M. Massimino, la méthode concertante de M. Choron, la méthode de musique vocale de M. Pastou, le solfège de M. Garaudé, et la méthode de chant du même auteur. Le solfège que je viens de publier a pour objet de présenter séparément à l'élève les notions de de l'intonation, celles de la mesure, et la connaissance des signes; choses qui se compliquent dans tous les traités de musique. Quelque jour, on fera, de la réunion des bonnes choses qui sont particulières à chaque auteur, un livre aussi parfait qu'il est donné aux hommes de produire. C'est parce que chacun a des idées qui lui sont propres, qu'il est bon de multiplier les ouvrages élémentaires. Il est désirable même que l'on publie en France les bons ouvrages de l'étranger, tels que ceux de Danzi, de Righini, de Hiller, d'Asioli, de Wolf, etc. Il ne saurait y avoir excès en ce genre, car les besoins s'augmenteront avec les productions.

Nous avons quelques bons ouvrages élémentaires pour les instrumens ; parmi ceux qui

ont vu le jour depuis plusieurs années, l'un des plus remarquables est celui de M. Dauprat, qui a pour titre *Méthode de cor alto et cor basse.* L'habileté des instrumentistes et les perfectionnemens des instrumens exigent le renouvellement de ces sortes d'ouvrages. Il est nécessaire que les virtuoses, devenus professeurs, s'occupent sans cesse de recherches propres à faciliter les études, et à multiplier les musiciens habiles.

J'ai déjà eu l'occasion de parler plusieurs fois, dans la *Revue musicale*, du système de Rameau, de son influence sur l'étude de l'harmonie en France, et de son abandon par suite de la publication du système de M. Catel, système beaucoup plus simple, plus raisonnable et plus conforme à la pratique. Toutefois, bien que la France fût restée stationnaire pendant plus de vingt ans après la publication du traité de M. Catel, il s'en fallait bien que la perfection fût atteinte. Quelques erreurs assez graves dans les bases de ce système, l'absence d'explication de plusieurs faits obscurs ou contradictoires, la fausseté d'origine de plusieurs accords, et un défaut de liaison assez sensible entre des faits analogues, en étaient les taches les plus

remarquables. M. Reicha, savant professeur, dont la réputation est européenne, dirigé par des principes différens, s'est attaché à développer avec beaucoup de détails, dans son *Cours de Composition musicale, ou Traité complet et raisonné d'Harmonie pratique,* ce que M. Catel n'avait fait qu'indiquer dans le sien. Plus tard j'ai donné ma *Méthode élémentaire d'Harmonie et d'Accompagnement,* où j'ai fait voir par quelles opérations simples et analogues toutes les harmonies se forment de l'accord parfait et de celui de septième dominante. Par de nombreux exercices analysés avec soin, M. Perne montre l'application des règles à des cas nombreux et variés, dans son *Cours élémentaire d'Harmonie et d'Accompagnement.* La publication d'une traduction de l'ouvrage de Fenaroli (*Regole per i principianti*), avec les partimenti, a enfin complété les moyens d'instruction, soit pour l'harmonie écrite, soit pour l'accompagnement. Néanmoins, il se peut que de nouvelles considérations, des aperçus plus simples se présentent à l'esprit de quelque harmoniste futur, et lui fournissent la base de quelque théorie nouvelle et meilleure; gardons-nous donc de rejeter les innovations qu'on pourrait proposer,

par cela seul que ce serait des innovations, et ne croyons pas qu'il n'y ait rien au delà de ce que nous avons aperçu.

Jusque vers le milieu du siècle dernier, il n'y avait point en France de traité de composition proprement dit, à moins qu'on ne veuille considérer comme tels les informes ouvrages de Parran, de La Voye-Mignot, de Marchand et de Nivers. Le livre méthodique que Fux, maître de chapelle de l'empereur Charles VI, avait publié à Vienne, en 1725, en latin, sous le titre de *Gradus ad Parnassum*, ne pouvait pas être d'une grande utilité aux musiciens français, qui généralement ne font point d'études. Un maître de musique de Saint-Cyr, nommé Pietro Denis, en fit, vers 1770, une traduction fort mauvaise, mais néanmoins fort utile. C'est ce même ouvrage qui a servi presque uniquement, pendant cinquante ans, à tous ceux qui ont voulu prendre quelque connaissance du contre-point. La traduction du *Traité de la Fugue*, de Marpurg, ni les *Principes de Composition des écoles d'Italie*, que M. Choron avait formés de la réunion de plusieurs ouvrages estimés, ne l'avaient point fait oublier. Le premier de ces ouvrages, qui contient d'excellentes choses

sur les contre-points doubles, triples, etc., n'a pour objet que le style instrumental, et ne traite point du contre-point simple, qui est la base de toute composition. La compilation de M. Choron offre plusieurs morceaux de sa main qui renferment de grandes vues; mais malheureusement les diverses parties qui composent les trois volumes in-folio de cet ouvrage manquent d'unité de principes, et se lient mal entre elles; les règles du contre-point simple n'y sont point assez développées. Les exemples de Sala, pour cette espèce de contre-point, sont remplis de défauts essentiels. Quant au contre-point double, M. Choron, ne trouvant rien de mieux, a été obligé de reproduire les règles et les exemples de Marpurg, qui n'ont point d'analogie avec les principes du style vocal des écoles d'Italie; enfin les exemples de fugues de Sala sont écrits dans une manière lâche et incorrecte. Néanmoins, M. Choron, ayant fait entrer dans sa collection des exemples des anciens maîtres que le père Martini avait donnés dans son *Traité du Contre-point fugué*, l'a rendue fort précieuse pour les amateurs et pour les artistes. Les exemplaires en seront désormais d'autant plus recherchés, que les planches n'existent plus.

Un ouvrage basé sur des principes singuliers, paradoxaux, avait été publié par M. de Momigny, en 1803, sous le titre de *Cours de Composition*, en 3 vol. in-8°. L'auteur, qui voulait établir une théorie nouvelle, emploie une partie de son livre à faire la satire des travaux de ses prédécesseurs; c'est presque toujours un temps mal employé; aussi le livre eut-il peu de succès. M. de Momigny a reproduit depuis lors ses principes dans un volume in-folio, qui a pour titre : *La seule vraie Théorie de la Musique.* Il ne paraît pas que les artistes et le public soient disposés à l'adopter. A part le ton tranchant de l'auteur, les exemples qu'il donne pour le contre-point et la fugue sont remplis des fautes les plus grossières.

En 1814, M. Choron, frappé de notre dénûment de traités élémentaires de composition, donna une traduction de celui d'Albrechtsberger, en deux volumes in-8°. C'était rendre un service important à l'art musical; aussi l'édition a-t-elle été promptement épuisée, malgré la sécheresse de la partie didactique du livre, et son insuffisance en bien des cas.

C'est la conviction de la nécessité d'un traité complet sur cette matière importante, qui,

dans le même moment, a déterminé M. Reicha et moi à en rédiger pour l'instruction de nos élèves de l'école royale. Par un hasard singulier, le résultat de notre travail parut en même temps. Dans son *Traité de Haute Composition*, M. Reicha embrasse toutes les parties de l'art musical, et entre dans des développemens fort étendus sur les diverses formes des compositions conditionnelles. Dirigé vers un autre point de vue, je n'ai voulu envisager que les principes fondamentaux de la composition dans mon *Traité du Contre-point et de la Fugue*, me réservant de traiter de leur application aux divers styles dramatique, instrumental et sacré, dans un autre ouvrage consacré spécialement à cet objet, et que je compte publier bientôt. Avant de faire paraître mon *Traité du Contre-point et de la Fugue*, j'ai cru devoir le soumettre à l'examen de la classe des beaux arts de l'institut : la section de musique, composée de MM. Berton, Boieldieu, Catel, Cherubini et Lesueur, ayant été chargée d'en faire un rapport, s'est exprimée ainsi :

« L'ouvrage de M. Fétis renferme les avan- » tages dont les autres sont dépourvus. Les mé- » thodes graduées de ceux-ci sont de même

» employées par lui, mais plus développées,
» mais plus enrichies d'exemples, mais plus
» prévoyantes sous le rapport d'une foule de
» combinaisons embarrassantes, que les auteurs
» ci-dessus mentionnés n'avaient pas même
» prévues, mais que M. Fétis a eu la sagacité
» de proposer et de résoudre. L'élève, dans cet
» ouvrage, est conduit pas à pas vers son but,
» par des documens clairs et précis, depuis le
» contre-point à deux jusqu'à huit voix réelles;
» rien n'y est pour ainsi dire oublié, notamment
» à l'égard de la fugue, dont les règles n'avaient
» pas été aussi bien établies ni développées jus-
» qu'à présent, etc., etc. »

Il est un instrument dont l'étude se compose en même temps de la mécanique des doigts, des effets qui lui sont propres, et qui ne sont analogues avec ceux d'aucun autre, du plain-chant romain ou diocésain, et qui exige en même temps de profondes connaissances dans l'harmonie, dans le contre-point, et dans les différens styles : cet instrument est l'orgue; nous ne possédons rien qui soit véritablement satisfaisant sur l'art de le toucher, et sur les moyens de former de grands organistes. Martini a donné une *École d'Orgue*, qui n'est qu'une

traduction de l'ouvrage allemand de Knecht, et qui ne peut être que de peu d'utilité en France, parce que le livre original est destiné aux organistes protestans, et s'applique aux orgues de l'Allemagne, qui ne sont point construites sur les mêmes principes que les nôtres. M. Miné a donné aussi un *Livre d'orgue*, qui contient les messes, vêpres, complies, *Magnificat*, *Te Deum*, hymnes et antiennes des principales fêtes de l'année; mais l'auteur ayant pris pour base de son travail le plain-chant parisien, au lieu du romain, qui est en usage dans presque toute la France, ce livre d'orgue ne peut être d'aucune utilité dans les départemens. L'ouvrage de M. Miné est d'ailleurs dépourvu de modèles d'un grand style pour les pièces d'orgues proprement dites, d'offertoires, de versets, de préludes, de fugues, etc.; en sorte qu'un bon manuel de l'organiste est encore à faire. M. Benoist, organiste de la chapelle du roi, et professeur d'orgue à l'École royale de Musique, s'occupe de la rédaction d'un ouvrage de ce genre, mais ne compte le publier qu'à une époque assez éloignée. Dans l'espoir d'être utile, je vais faire paraître un

travail du même genre que j'ai entrepris depuis plusieurs années.

La musique, comme toutes les sciences, a son vocabulaire : celui de cet art est même plus étendu qu'aucun autre. De là la nécessité des dictionnaires. Sébastien de Brossard, chanoine de la cathédrale de Meaux, est le premier qui en ait écrit un en français. Ce n'était guère qu'une explication des termes italiens dont on fait usage dans la musique ; mais bien qu'incomplet, cet ouvrage n'en était pas moins précieux ni moins estimable, parce qu'il était le premier qu'on eût fait. J.-J. Rousseau, qui n'était ni aussi bon musicien que Brossard, ni aussi érudit, en ce qui concerne la musique, mais qui avait l'avantage de venir après lui, en a donné un plus étendu et plus utile, pour l'époque où il écrivait. Ses erreurs, ses inadvertances, l'abandon du système de la basse fondamentale qu'il avait pris pour base de son travail, et les progrès de la musique, font que son livre est maintenant à peu près inutile. Par respect pour la mémoire de ce grand écrivain, les rédacteurs de la partie musicale de l'Encyclopédie méthodique ont conservé les articles de son Dictionnaire ; mais en complétant sa

nomenclature, et en plaçant à la suite de ces mêmes articles des additions dans lesquelles ils combattent la doctrine de l'écrivain de Genève. La publication de cette partie de l'Encyclopédie ayant été long-temps suspendue, aux premiers rédacteurs a succédé M. de Monsigny, auquel on a imposé l'obligation de conserver ce qui était fait. Il n'y a trouvé d'autre remède que de déclarer dans tous ses articles que ses prédécesseurs ne savaient ce qu'ils disaient; en sorte que le dictionnaire de musique de l'Encyclopédie est l'ouvrage le plus ridicule dont on puisse se faire une idée. J'en excepte toutefois les articles d'érudition musicale, qui sont l'ouvrage de Ginguené, et qui sont fort estimables.

Quoi qu'il en soit, la France n'avait point de dictionnaire de musique où l'on pût puiser des renseignemens sur l'état actuel de cet art, quand M. Castil-Blaze fit paraître son *Dictionnaire de Musique moderne*, dont la première édition fut bientôt épuisée, et dont la seconde a paru en 1825, 2 vol. in-8°, avec quelques augmentations et des corrections. Au mérite de contenir des définitions claires et concises, une nomenclature complète et des notions exactes, celui-ci joint l'avantage d'être surtout relatif à

la musique de nos jours, comme l'indique son titre. C'est le guide le plus sûr pour l'homme du monde et pour l'artiste, qui ont moins besoin de recherches d'érudition que d'instructions sur les choses qui sont à leur usage. Sous ce rapport, on peut prédire au livre de M. Castil-Blaze un succès soutenu et de nombreuses éditions. Toutefois il est désirable qu'un dictionnaire analytique et historique de la musique soit entrepris par un musicien littérateur pourvu des qualités et de l'instruction nécessaires; MM. Perne ou Choron me paraissent dignes de satisfaire à ce souhait par l'étendue de leurs connaissances. Un pareil livre serait une espèce d'encyclopédie musicale, où toutes les questions seraient traitées à fond et accompagnées des documens nécessaires; ce serait peut-être l'ouvrage le plus utile qu'on pût entreprendre.

J'ai dit qu'il n'y a point en France d'histoire générale de la musique, et que nos voisins en possèdent plusieurs : il est au moins singulier qu'on n'ait point traduit l'une de celles-là. La composition d'une histoire de la musique est une entreprise longue et difficile. S'il ne s'agissait que de faire un de ces ouvrages superficiels où l'on eût plus égard aux formes du style qu'à

l'exactitude des faits, tels qu'il les faut pour les gens du monde, un homme doué du talent d'écrire pourrait y suffire avec peu de recherches, en écartant tout ce qui présente quelque difficulté, et en s'attachant surtout à l'histoire de la musique moderne, qui est plus connue que celle de l'antiquité et du moyen-âge ; mais l'historien qui voudrait être vraiment utile, qui chercherait à percer l'obscurité des premiers temps au moyen des textes et des monumens, qui surtout s'attacherait à cette époque si intéressante de la découverte de l'harmonie, à développer ses progrès, à faire connaître les variations de systèmes et leurs causes, la variété des opinions sur le but et la nature de l'art aux diverses époques, celui-là aurait de grandes difficultés à vaincre. Burney, Hawkins et Busby en Angleterre, Forkel en Allemagne, le père Martini en Italie, n'ont rempli qu'une partie des conditions. Les histoires de ces derniers écrivains, d'ailleurs, ne sont point achevées. M. Perne, ancien inspecteur de l'École royale de Musique, a fait de grandes recherches et des découvertes heureuses sur les notations des Grecs et sur la Musique du moyen-âge. Mieux qu'aucun autre, il a débrouillé le fil des pre-

miers temps de la musique : il serait à désirer qu'il rendît public le résultat de ses veilles; mais le peu d'encouragement que reçoivent de pareils travaux parmi nous l'ont déterminé à garder le silence, et à aller, loin de Paris, goûter les charmes d'une vie tranquille. Il est à craindre que nous n'ayons jamais d'autre histoire de la musique que les rapsodies de Bonnet et de Blainville.

A défaut d'histoire générale, on pourrait se contenter de tableaux historiques, bien faits, de quelques époques et des objets les plus importans; mais nous n'avons rien à opposer à l'histoire de l'opéra en Italie d'Arteaga, ni à celle de la musique d'église, par l'abbé Gerbert. Nos prétendues histoires de l'opéra et de l'opéra-comique, celle de la musique en Italie, par le comte Orloff, et la compilation de Laborde, méritent à peine qu'on les cite.

Nous ne sommes pas plus riches dans la biographie des musiciens, ni dans l'histoire littéraire de la musique. L'Angleterre a deux dictionnaires historiques des musiciens; l'Allemagne a cinq ou six ouvrages du même genre, outre la Bibliographie musicale de Forkel; l'Italie, sans compter une foule de biographies dé-

tachées, possède l'ouvrage du docteur Lichtenthal ; mais la France, avant que MM. Choron et Fayolle eussent publié, en 1810, leur *Dictionnaire historique des Musiciens*, n'avait rien en ce genre. Cet ouvrage est imparfait, parce que les auteurs ont manqué de matériaux et de temps. J'ai tâché de remédier à notre pauvreté par le *Dictionnaire des Musiciens* que je vais publier, et qui a été annoncé dans *la Revue musicale*; puisse cet exemple engager quelque homme instruit à traiter de l'histoire littéraire et de la biographie !

Nos écrivains se sont surtout attachés à traiter de la partie morale de la musique, et de cette partie de la littérature musicale que les Allemands nomment *æsthétique*. Mais la plupart des ouvrages de ce genre ayant été écrits par des littérateurs étrangers à l'art dont ils parlaient, on n'en peut rien tirer d'utile. Le Traité du Mélodrame de De Garcins, les Opuscules de Chabanon et les Mémoires de Grétry, méritent seuls quelque estime. Mais le livre de cette espèce qui fait le plus d'honneur à la France est incontestablement celui *de l'Opéra*, de M. Castil-Blaze, dont j'ai donné l'analyse. Au lieu des rêveries sans utilité dont les faiseurs

de brochures nous accablent, on trouve dans cet ouvrage des faits, de la raison et des aperçus neufs.

L'esquisse rapide que je viens de tracer prouve que les musiciens littérateurs ont un vaste champ à parcourir en France. Ils ne doivent point se laisser décourager par le peu d'intérêt qu'on y porte aux objets de leurs travaux : c'est à eux qu'il appartient d'y apporter remède, et d'intéresser la nation à tout ce qui peut hâter les progrès de leur art. Pour apprendre à lire, il faut des livres. Je crois, d'ailleurs, que les circonstances sont favorables. Avant que j'eusse entrepris la publication de la *Revue musicale*, on n'avait jamais pu soutenir en France l'existence d'un journal consacré à la musique : chacun prédisait au mien le même sort; cependant son succès surpasse mon espérance, ce que j'attribue bien moins à son mérite qu'au développement du goût qu'on a pour cet art. Achevons une révolution si heureusement commencée, et ne nous reposons que quand la France n'aura rien à envier à ses voisins.

ANGLETERRE.

LETTRES SUR L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE A LONDRES.

Première Lettre.

Londres, 24 avril 1829.

Mon fils,

Le désir de connaître l'état actuel de la musique en Angleterre, et d'en parler d'après mes observations, m'a conduit en cette ville. Bien des renseignemens relatifs à cet objet parviennent chaque jour sur le continent; mais ils offrent entre eux des contradictions si choquantes, qu'on ne peut, en les comparant, se former une opinion probable du bien ou du mal qui peuvent s'y trouver. Frappés de la majesté qui brille dans les grandes réunions connues sous le nom de *Musical Festivals*, les voyageurs qui en ont parlé n'ont point mis de bornes à leur

admiration ni à leurs éloges, tandis que d'autres, rebutés par la représentation d'un opéra mal exécuté, ou par la mauvaise composition d'un concert, n'ont trouvé dans leurs souvenirs que des occasions de critiques amères. Ce n'est point sur des aperçus de circonstances locales, qui ne sont que des accidens, que je me propose de porter des jugemens sur l'*état actuel de la musique en Angleterre;* car je ne veux pas m'exposer à ne donner, comme les voyageurs dont je viens de parler, que des vues superficielles ou des résultats d'impressions momentanées; c'est dans les institutions, dans la composition de la société, sous le rapport musical, dans les habitudes, et dans l'influence de la langue, que je chercherai le principe de mes éloges et de mes critiques.

L'état plus ou moins prospère de l'art musical dans un pays peut dépendre de causes très-diverses; mais, en général, il est la conséquence des institutions qui ont pour but de propager l'instruction primaire de cet art. L'heureuse conformation des peuples de l'Italie pour la musiquc n'a eu d'effet sensible qu'à l'époque où des écoles multipliées offraient les moyens d'en développer toutes les facultés. Moins heu-

reusement organisés, les habitans de l'Allemagne septentrionale cultivent cependant la musique avec beaucoup de succès depuis près de trois siècles, parce que leur éducation est toute musicale. En France, une seule école bien organisée a triomphé des circonstances les plus défavorables, et a porté la musique au plus haut point de perfection, bien qu'on se fût obstiné à ne vouloir accorder aux Français aucune des qualités nécessaires pour la culture de cet art. L'opinion souvent manifestée par les écrivains du continent place les Anglais au degré le plus bas de l'échelle des facultés musicales. Cette opinion est-elle fondée? voilà ce que je me suis proposé d'examiner avec une attention scrupuleuse. Au premier aspect, je serais peut-être tenté de partager les idées communes à cet égard; mais je sais que ce n'est point sur l'apparence qu'on peut décider des questions de cette nature. Avant tout, il faut examiner si les institutions favorisent en Angleterre les progrès de la musique; mes premiers soins ont été dirigés vers cette recherche. Voici quel a été le résultat de mes premières observations.

En Angleterre, on ne voit pas, comme en France, le gouvernement s'introduire dans les

affaires particulières, réglant tout ce qui tient aux progrès de l'industrie, de la civilisation, des arts, etc.; l'action du gouvernement anglais est nulle en toutes ces choses. Point d'entraves de sa part; mais aussi point de secours. Chacun, abandonné à ses propres forces, règle l'emploi de ses moyens comme il l'entend, bien sûr qu'en se conformant aux lois de son pays il ne rencontrera nulle part une administration méticuleuse prête à lui demander compte de toutes ses actions. Cependant l'homme livré à lui-même, et pour ainsi dire isolé au milieu de la société, est un être faible, dont les efforts peuvent être paralysés à chaque instant par des obstacles de tout genre : de là, la nécessité des associations, moyen simple et facile, qui multiplie les forces, sans nuire à l'indépendance. C'est à cette indépendance, d'une part, et à l'esprit d'association, de l'autre, que les Anglais sont redevables de l'état prospère de leur civilisation; l'industrie y puise sans cesse de nouveaux moyens de développement; et tel est l'état de choses qui résulte d'un pareil arrangement, qu'il est impossible d'assigner de bornes à l'accroissement de la puissance productive et intellectuelle en Angleterre. Mais ce qui

est si utile au bien-être de la société est-il aussi favorable aux progrès des arts? Cette absence de toute action et de toute protection du gouvernement, en ce qui concerne la musique, la peinture, l'architecture, est-elle un bien? Voilà ce qu'on peut révoquer en doute. Dès qu'il s'agit d'industrie, de commerce, d'amélioration de la condition sociale, l'intérêt particulier avertit de ce qu'il faut faire, et bannit l'indifférence. Il n'en est pas de même pour les arts, dont la prospérité n'intéresse que faiblement quiconque n'est point artiste ou amateur passionné. Si l'on n'est pas précisément satisfait de leur situation, on ne songe pas non plus à faire des efforts pour l'améliorer. L'esprit d'association, si utile pour d'autres choses, ne s'éveille pas pour celle-là, ou du moins ne produit pas les mêmes résultats, parce qu'il n'est pas constamment excité par l'appât d'avantages immédiats.

Il suffit de jeter un coup d'œil sur l'histoire de la musique en Angleterre pour voir que cet art était dans une situation relative bien plus prospère lorsque le gouvernement y donnait des soins, que lorsqu'il l'abandonna aux seules ressources de la faveur publique. Henri VIII était habile musicien; il composait, et attachait

presque autant d'importance à sa qualité de contra-puntiste qu'à sa dignité de roi d'Angleterre. Des compositeurs célèbres, français et et gallo-belges, furent appelés à sa cour, et fondèrent des écoles, où se formèrent beaucoup de musiciens distingués, qui brillèrent sous le règne d'Élisabeth. Cette princesse cultivait aussi la musique avec succès, encourageait les artistes, leur donnait des emplois à sa cour, et entretenait une école de jeunes musiciens attachés à sa chapelle. La destruction de la musique d'église, qui fut la suite des troubles religieux qui éclatèrent sous le protectorat de Cromwell, commença la décadence de l'art en général; et les grands changemens de politique intérieure qui furent la suite de la révolution de 1688 achevèrent de le ruiner. Dès cette dernière époque, le pouvoir royal se trouva renfermé dans des bornes plus étroites : la liste civile, réduite avec économie, ne permit plus de faire des dépenses pour l'entretien d'écoles de musique, qu'on ne considérait que comme des objets de luxe et de superfluité : tout alla dégénérant, et dès ce moment, d'où date la prospérité de l'Angleterre, la musique n'eut plus qu'une existence précaire dans les trois royau-

mes: Purcell, dont l'éducation musicale précéda la révolution, est à peu près le seul musicien anglais qui se soit fait une grande réputation postérieurement à cette époque. On cite encore Arne et Arnold, qui eurent en effet quelque mérite dans le style de leur époque (1740–1760), mais qui sont bien inférieurs aux vieux musiciens anglais de l'époque classique. Un fait assez remarquable se présente dans l'histoire de la musique en Angleterre : c'est que ce pays est le seul qui ait eu des chaires de musique dans ses universités. Cambridge et Oxford furent particulièrement célèbres sous ce rapport; on y conférait les grades de bachelier et de docteur en musique, et ces dignités ne pouvaient être obtenues qu'après des concours et des examens sévères. Depuis long-temps ces exercices ne sont plus que des enfantillages, et la qualité de docteur en musique a cessé d'être un titre recommandable. Lorsque Haydn vint en Angleterre, on voulut rendre au doctorat son ancien lustre, en le lui conférant; mais les pauvres docteurs anglais d'aujourd'hui se montrent si peu dignes de leur illustre confrère, que la dignité est redevenue grotesque.

Hændel, avec son génie élevé, sa science pro-

fonde et sa fécondité prodigieuse, vint, au commencement du dix-huitième siècle, consoler l'Angleterre de l'état déplorable de sa musique, en se naturalisant anglais, en composant tous ses beaux ouvrages sur des paroles anglaises, et en donnant tous ses soins au perfectionnement de l'exécution. Alors commença la domination des musiciens étrangers à Londres. Tous les grands chanteurs furent successivement appelés de l'Italie; ils furent suivis par les instrumentistes. Geminiani fonda une école de violon; plus tard, Abel, Chrétien, Bach, Cramer le père, Clémenti, J.-B. Cramer, Dussek, Viotti, Dragonetti, et beaucoup d'autres grands artistes vinrent successivement se fixer à Londres, et travaillèrent à y perfectionner le goût; mais, par une singularité bien remarquable, ils ne purent jamais venir complétement à bout de leur dessein, et la musique semblait être en Angleterre, comme certaines plantes exotiques qui ne vivent sur un sol différent de celui qui les a vues naître, qu'à force de soins et en serre-chaude. Les oratorios de Hændel, exécutés quelquefois par des masses imposantes de cinq ou six cents musiciens, avec un effet dont on ne peut se faire d'idée

en France ou en Italie, semblaient montrer, en certaines occasions, que les Anglais ont le sentiment de ce qui est grand et beau; mais à côté de ces grandes proportions, le goût et l'habitude des choses les plus mesquines se faisait remarquer. Du reste, si l'on excepte madame Billington et Braham, l'Angleterre n'avait produit aucun talent musical digne d'être cité, avant la fin du dix-huitième siècle; l'éducation des Anglais, en ce qui concerne la musique, semblait recommencer chaque année; et si quelque apparence d'amélioration semblait se manifester de temps en temps, ce n'était que dans la haute société, c'est-à-dire dans une classe qui use des arts, mais qui, dans aucun pays, ne travaille à leurs progrès d'une manière efficace. Le peuple et les classes moyennes restaient étrangers à ces velléités de perfectionnement du goût musical, parce que de pareils résultats ne peuvent devenir généraux que par l'éducation publique.

Le mal paraissait sans remède, lorsque plusieurs amateurs, plus zélés et plus éclairés que les autres, sentirent la nécessité d'établir une école de musique, dont ils jetèrent les fondemens de la même manière que tout se fait en

Angleterre, c'est-à-dire au moyen d'une souscription. Bien qu'une pareille existence soit précaire, ou du moins paraisse telle, il est certain que la généreuse intention de ces vrais amateurs a déjà porté des fruits. De jeunes artistes, chanteurs, compositeurs ou instrumentistes, que j'ai eu l'occasion de voir et d'entendre, me paraissent destinés à prouver que l'opinion qui fait considérer les Anglais comme inhabiles à cultiver la musique avec succès n'est qu'un injuste préjugé. Je m'étais proposé de te donner dans cette lettre des renseignemens sur la constitution de l'école de musique en question ; mais, n'ayant pas encore recueilli tous les documens nécessaires pour le faire convenablement, je ne remplirai cette partie de ma tâche que dans la suivante.

Ne doutant pas de l'intérêt que les lecteurs de la *Revue musicale* prendront au début de madame Malibran à l'Opéra de Londres, je crois devoir terminer ma lettre par les détails suivans sur la représentation d'*Otello*, où elle a paru pour la première fois le 22 de ce mois (avril).

Une assemblée moins nombreuse qu'on ne l'espérait, d'après la réputation qui a précédé madame Malibran dans cette ville, assistait à

cette représentation. Des applaudissemens vifs et prolongés ont accueilli la jeune cantatrice à son entrée sur la scène. Soit que ces dispositions aient causé une émotion excessive à madame Malibran, soit qu'elle eût senti une crainte qui ne lui est pas habituelle, sa voix éprouva un tel frémissement pendant toute la durée de sa première cavatine qu'elle ne put parvenir à phraser ni à vocaliser avec pureté. Le duo suivant ne produisit point d'effet, et la représentation paraissait devenir froide, lorsque, rappelant toute son énergie, madame Malibran reprit ses avantages dans le finale. Le trio et le finale du second acte lui fournirent l'occasion de développer ses moyens, et de donner une plus haute opinion de son talent aux spectateurs. Mais c'est surtout dans le troisième acte qu'elle recueillit tous les suffrages; jamais elle ne fut plus admirable, soit comme cantatrice, soit comme actrice. Je ne me rappelle pas de lui avoir entendu chanter aussi-bien la romance; tout y fut parfait : sensibilité, choix d'ornemens, jeu, tout se trouva réuni dans cette belle scène. Après la chute du rideau, madame Malibran, rappelée par le public, a

paru pour recevoir le prix de ses efforts dans une triple salve d'applaudissemens.

Mon intention n'étant point de traiter d'abord de la musique dramatique à Londres, je remets à une autre lettre les détails sur l'exécution générale d'*Otello*.

Adieu, mon ami.

FÉTIS.

Deuxième Lettre.

SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE.

Londres, 1er mai 1829.

Mon fils,

Je t'ai promis des renseignemens sur les institutions musicales de l'Angleterre, et mon projet était de te parler d'abord de l'Académie de musique, établissement qui peut être considéré comme une sorte de Conservatoire; mais, n'ayant point encore recueilli tous les documens nécessaires sur cette école, je crois devoir m'occuper d'abord de la *Société philharmonique*, institution qui fait honneur à la ville de Londres, et qui manque à Paris; car la Société des concerts de l'École royale de Musique n'a pas exactement le même objet.

Il y a environ vingt ans que plusieurs professeurs distingués, parmi lesquels on remarquait Viotti, Salomon, J.-B. Cramer, Dizi, etc., formèrent le projet d'améliorer l'exécution de la musique en Angleterre, et d'en propager le goût dans la haute société de ce pays. Ne croyant

pouvoir mieux atteindre leur but que par des concerts réguliers, ils en établirent par souscription, et formèrent une association pour l'exploitation de ces mêmes concerts. Les commencemens de l'entreprise ne furent point heureux. La difficulté des relations avec le continent ne permettait point alors aux artistes étrangers de se rendre à Londres ; et, à l'exception de Viotti, de Lindley, célèbre violoncelliste, de Dragonetti, incomparable sur la contrebasse, et d'un petit nombre d'instrumentistes de mérite, on ne possédait que des moyens fort bornés pour composer un bon orchestre, il en coûta de grands efforts, et des sacrifices d'argent aux entrepreneurs, pour soutenir leur institution; mais enfin ils triomphèrent et des difficultés, et de l'indifférence du public, et parvinrent insensiblement à faire du *Concert philharmonique* un des plus beaux établissemens de son espèce.

Dans les premiers temps, la Société philharmonique ne possédait point de salle qui lui appartînt; elle en fit bâtir une, qui prit le nom d'*Argyll Room*, parce qu'elle était placée dans le quartier d'Argyll. Tous les concerts philharmoniques y ont été donnés depuis lors; mais comme

cette salle est devenue la propriété d'un marchand de musique, nommé M. Welsh, elle a été louée pour la plupart des concerts à bénéfice. Elle a la forme d'un parallélogramme, et peut contenir neuf cents personnes; elle est fort belle, et sa disposition est celle d'une véritable salle de concert. Elle est environnée de salons spacieux, dans lesquels le public circule, et prend le thé entre les deux parties des concerts (1). La salled'Argyll n'est pas la seule qu'on trouve à Londres pour les concerts: *Willis's Room* est plus vaste, et peut, dit-on, contenir douze cents personnes. Elle est très-soignée dans ses détails, et serait sans doute préférable à Argyll Room pour les concerts à bénéfice, si elle était placée plus près du quartier à la mode. La troisième salle est celle du *Concert de musique ancienne*, qui est située à Hannover-Square, et qui est la plus grande. C'est dans cette salle que Salomon donna autrefois les concerts de souscription pour lesquels Haydn composa ses douze grandes et belles symphonies, qui depuis sont devenues si célèbres. La salle d'Hannover-Square appartient aujour-

(1) Cette salle vient d'être incendiée.

d'hui à la Société des concerts de musique ancienne, et ne sert que pour son usage ou pour les concerts donnés par ses directeurs de musique, MM. Greatorex, François Cramer, etc. Une nouvelle salle de concert vient d'être arrangée au théâtre du Roi, par M. Laporte, directeur du théâtre Italien, pour cette saison. Elle est fort belle. L'ouverture doit en être faite mercredi, 6 de ce mois, par des concerts de souscription, donnés au profit de la direction du théâtre. M. Moschelès y donnera, le 8, son concert annuel, et tout fait présumer que le plus grand nombre des concerts de la saison y sera donné, car ce sera le seul moyen d'obtenir les chanteurs à la mode, M. Laporte ayant seul le droit d'en disposer.

En voyant l'énumération de toutes ces salles de concerts, tu remarqueras, sans doute, que Londres est bien plus favorisé que Paris sous ce rapport, car cette dernière ville n'en possède pas une seule qui soit digne d'être citée. Les salles des rues de Cléry, Taitbout et Chantereine sont beaucoup trop petites, et n'ont presque point d'emplacement pour l'orchestre; la salle du Conservatoire est mal disposée pour les concerts, et n'est point bâtie sur de bonnes

lignes acoustiques; le Vauxhall serait peut-être ce qu'il y aurait de mieux, si les abords en étaient plus faciles, s'il était placé dans un meilleur quartier, et s'il s'y trouvait des dégagemens plus commodes et plus vastes. Il faut espérer qu'on sentira enfin la nécessité de construire une salle de concerts digne d'une ville qui peut être aujourd'hui considérée comme la capitale des beaux-arts : avec des moyens d'exécution tels que ceux qu'on possède à Paris, un pareil monument est indispensable. Je reviens à la Société philharmonique.

Cette Société se compose de quarante membres, qui nomment sept directeurs. Les attributions de ceux-ci consistent à fixer le budget des dépenses, à régler les comptes du trésorier, à engager les artistes qui doivent chanter ou jouer des solos, et faire le programme des concerts. Ces directeurs se renouvellent à de certaines époques, et se nomment au scrutin secret. Au nombre des directeurs qui sont maintenant en exercice on compte MM. Jean-Baptiste Cramer, Dizi et Latour. On ne peut devenir membre de la Société philharmonique que par suite d'une délibération de l'assemblée générale. La Société donne huit concerts

par saison, pour lesquels il y a une souscription de *six cent cinquante abonnés* (ce nombre ne peut être dépassé, d'après les réglemens) à raison de quatre guinées pour les huit concerts. Les membres de la Société ne paient qu'une guinée et demie d'abonnement. Le surplus des places est laissé à la disposition des directeurs, pour être offert gratuitement aux artistes étrangers de distinction qui se rendent momentanément à Londres. On ne peut que louer la politesse exquise avec laquelle cette faveur est accordée.

La partie de la salle occupée par l'orchestre est disposée en amphithéâtre, comme dans les concerts spirituels ou du Conservatoire de Paris; mais cet amphithéâtre est d'une élévation beaucoup plus rapide et plus rapprochée de la perpendiculaire. Une galerie semi-circulaire contient une partie des exécutans, qui se trouvent placés presque au-dessus de la tête des autres. Une pareille disposition me paraît vicieuse, en ce qu'elle ne permet guère à l'exécutant d'entendre ce qui se passe au-dessus et au-dessous de lui. Les finesses d'exécution me semblent devoir en souffrir beaucoup. Je ne saurais approuver non plus l'usage de placer

le chef d'orchestre en face du public, au milieu des autres violons, comme cela a lieu au concert philharmonique. Placé de cette manière, le chef ne voit point les exécutans, et ne peut les diriger de l'œil et du geste, comme le fait si bien M. Habeneck dans les concerts du Conservatoire de Paris : aussi MM. François Cramer et Loder, qui sont alternativement chefs d'orchestre des concerts philharmoniques, sont-ils obligés de se borner à indiquer les mouvemens, et à jouer de leur instrument pendant toute la durée des concerts, comme de simples violonistes. Pour voir les exécutans, et les diriger véritablement, il faudrait qu'ils tournassent continuellement sur eux-mêmes comme sur un pivot, et qu'ils fussent occupés sans cesse à lever et à baisser la tête; ce qui est impossible.

Il est une autre singularité que je dois signaler, et qui, sans doute, excitera l'étonnement des musiciens français : elle consiste dans l'usage de placer toutes les basses en avant de l'orchestre, plus bas que les autres instrumens. Quoiqu'une pareille disposition paraisse contraire à tous les principes d'acoustique, je dois avouer que son effet est beaucoup moins désagréable qu'on pourrait le penser, et que la so-

norité des violons ne m'en a point semblé altérée; ce qui vient, sans doute, de ce que ceux-ci sont beaucoup plus élevés.

Un ancien usage s'est conservé dans les concerts philharmoniques; je veux parler du *conducteur* au piano, sorte d'emploi qui est confié alternativement à sir George Smart et au docteur Crotch. Dans les morceaux de chant, on conçoit que l'usage du piano peut être bon, parce qu'il aide le chanteur, surtout pour le récitatif; mais dans une symphonie, dans une ouverture à grand fracas, comme sont la plupart des compositions modernes, l'effet de cet instrument est nul, et doit l'être, pour ne pas devenir nuisible; car s'il était possible qu'on entendît le piano au milieu des autres instrumens, cette sonorité d'une espèce particulière, que l'auteur n'aurait point prévue, viendrait gâter sa pensée. Il me semble d'autant plus nécessaire de supprimer l'emploi du piano dans les symphonies et ouvertures, que j'ai remarqué, dans les effets doux, des accords de cet instrument qui se prolongeaient plus que ceux de l'orchestre, et qui nuisaient à l'ensemble.

A la première audition d'une symphonie exé-

cutée au concert philharmonique, on est frappé de l'ensemble et de l'énergie de l'orchestre, et l'on est obligé d'avouer qu'un semblable orchestre passerait partout pour excellent. Mais lorsqu'on a entendu les concerts de l'École royale de Musique, on ne peut s'empêcher de faire des comparaisons entre les deux premiers établissemens musicaux de Paris et de Londres, qui ne sont point à l'avantage du dernier. Le même ensemble, la même énergie, se trouvent aussi dans l'orchestre français; mais il s'y joint une jeunesse, une finesse d'intention qu'on chercherait vainement à Londres. Tu sais par quelle délicatesse de nuances cet admirable orchestre du Conservatoire est arrivé à porter au plus haut degré l'exaltation de l'auditoire : ces nuances ne sont indiquées que d'une manière très-faible par les musiciens du concert philharmonique, et rarement ils ont ce que nous nommons de la chaleur. Leur exactitude est irréprochable; mais leur sensibilité est médiocre. Toutefois, comme je viens de le dire, ce n'est que par comparaison avec le bel orchestre du Conservatoire que je suis conduit à faire ces remarques critiques. Quiconque n'a point entendu celui-ci est satisfait sans restriction de celui

de chaleur, tels que MM. Sorne, Chénié, Gelineck et Lamy; l'autre, où se rangent ceux qui ne font exactement que ce qu'il faut pour avoir l'air de remplir leur devoir. Les premiers, ayant à vaincre les difficultés d'un accord désavantageux de leur instrument et d'un archet mal construit, ne peuvent produire d'effet qu'à force de fatigue et d'efforts; les autres se donnent moins de peine, et n'exécutent que les notes principales des traits qui sont écrits dans la partition. Il n'en est point ainsi des contrebasses du concert philharmonique : les artistes qui les jouent font tout entendre, marquent distinctement les coups d'archet coulés et détachés, indiquent toutes les nuances, font parler les notes sans retard, et ne semblent pas faire plus d'efforts que s'ils jouaient du violon ou de la viole. Il n'en faut point douter, ces avantages proviennent de l'accord de la contrebasse par quartes, et de l'admirable école du maniement d'archet que Dragonetti a introduite en Angleterre.

Mon intention n'est point de te parler dans cette lettre du talent de chaque artiste en particulier; je réserve ces détails pour un autre temps. Je ne puis cependant me dispenser de

dire un mot des instrumens à vent du concert philharmonique. La partie de flûte, qui est confiée à Nicholson, ne laisse rien à désirer sous le rapport de la pureté d'exécution ; il y a plus de poésie dans le jeu de Tulou ; mais on est trop heureux quand on possède dans un orchestre un talent semblable. M. Willman est chargé de la partie de première clarinette ; c'est un artiste fort distingué. Je l'ai entendu plusieurs fois, et jamais un son douteux n'est sorti de son instrument. Quant au premier hautbois, il est impossible de rien entendre de plus mauvais, et cependant c'est le meilleur de Londres. L'année dernière, l'administration de l'Opéra avait engagé M. Vogt, et cette année, la même administration a fait venir de Paris M. Barré, élève du précédent ; mais les directeurs du concert philharmonique n'ont engagé ni l'un ni l'autre, dans la crainte de se trouver absolument sans hautbois, bon ou mauvais, après leur départ. Les administrations des divers concerts et des théâtres devraient s'entendre pour fixer à Londres un hautbois français ; car ce qu'ils ont en ce genre gâte toute leur musique. Ce que j'ai à dire des cors du concert philharmonique n'est guère plus favorable. Il y a dans cette ville un

13

artiste qui possède un talent très-remarquable sur le cor : il est italien, et se nomme M. Puzzi. Mais la fortune qu'il a acquise l'a mis dans une situation indépendante qui lui a fait quitter les orchestres. M. Platt est le premier cor du concert philharmonique; il n'a aucune sûreté dans l'exécution, et gâte souvent les plus beaux effets. Il n'en est pas de même de la première trompette, qui est excellente, et que les orchestres de Paris peuvent envier à l'Angleterre. Les bassons m'ont paru très-bons ; mais ils jouent trop fort.

Les timbales se jouent à Londres avec des baguettes plus fortes et plus garnies que les timballes françaises; cela m'a semblé produire des effets très-heureux, particulièrement dans l'orage de la symphonie pastorale de Beethoven. Je porterai à Paris une paire de ces baguettes pour en faire essayer l'effet.

Ainsi que tu peux le voir par ma lettre, l'exécution du concert philharmonique se trouve mêlée de bien et de mal; mais, en général, elle est très-satisfaisante, et l'on peut dire qu'un pays où la musique est arrivée à ce point devrait atteindre la plus grande perfection en peu de temps. Je n'ai point parlé des solos, parce que

ce sujet se placera naturellement dans l'examen du talent de chaque artiste en particulier. Il en sera de même du chant.

Adieu, mon ami.

FÉTIS.

Troisième Lettre.

Londres, 10 mai 1829.

Mon fils,

Si l'on examine attentivement l'Angleterre, on est frappé de la contradiction qui s'y manifeste entre la marche accélérée d'une civilisation supérieure à tout ce qu'on connaît dans le reste du monde, et l'attachement à d'anciennes institutions, ou à de gothiques usages. D'une part, tous les efforts ont pour but d'améliorer la condition humaine; de l'autre, on semble vouloir perpétuer le souvenir de ce qu'elle fut dans des temps de barbarie. Ainsi, au milieu des magnificences de *Portland-place* ou de *Regent-*

Park, se retrouvent les mesquines entrées des maisons bourgeoises de Londres au dix-septième siècle ; ainsi près des larges proportions des rues, des places et des monumens, on voit restaurer, et même bâtir des églises gothiques, et conserver avec soin dans les meubles et dans les ajustemens les traces du goût le plus suranné; ainsi, dans la plus belle ville de l'Europe, le roi continue d'habiter une masure, qu'on appelle le palais de Saint-James, uniquement parce que cette masure a été bâtie par Henri VI. Je pourrais citer une foule d'exemples du même genre en toutes choses ; mais je dois me renfermer dans ce qui concerne la musique, et je vais te parler de deux institutions dont l'objet est aussi de conserver le goût de l'ancienne musique anglaise, en opposition aux progrès actuels de l'art moderne.

Plusieurs Sociétés musicales existent à Londres; chacune a son objet spécial. La Société des *glees* est instituée pour la conservation des mélodies anglaises, avec refrains en chœurs; la Société des *catches* ne s'occupe que des canons; les *mélodistes* ont un but à peu près semblable à la Société des Glees; les *harmonistes* veulent contribuer aux progrès de la musique, consi-

dérée dans son ensemble, au moyen des concerts qu'elle donne par souscription.

On jugerait mal l'esprit de ces Sociétés, si l'on croyait qu'elles n'ont qu'une existence précaire, qui cessera dès que la musique aura atteint en Angleterre le degré de perfection qu'elle a en France ou en Allemagne. Les Anglais sont dévoués à leurs institutions; ils y portent une conviction que rien ne peut ébranler, et l'on ne pourrait peut-être citer un seul exemple de défection parmi les membres d'une association quelconque. Toute l'Europe s'élèverait contre les catches et les glees que ces pièces de musique nationale ne seraient pas moins admirées des vrais Anglais.

La Société des mélodistes m'a fait l'honneur de m'inviter au dîner mensuel qu'elle donne à *Freemasons'Tavern.* Ces dîners sont ordinairement présidés par le duc de Sussex, frère du roi. Un orgue se trouve dans la salle du festin, et l'on y apporte un grand piano, qui doit servir à accompagner les chanteurs dans leurs exercices. J'avoue que la nouveauté de tout ce que je vis et entendis dans cette séance m'intéressa vivement. L'assemblée se composait d'environ quatre-vingts personnes, parmi lesquelles on re-

marquait de graves personnages, qu'au premier coup-d'œil je n'aurais pas pris pour des amateurs de mélodies, si je n'avais su qu'il ne faut pas juger les Anglais par l'extérieur. Après que chacun eut pris à table la place qui lui convenait, tout le monde se leva au signal qui fut donné par M. Tom Kooke, musicien très-distingué, qui ne doit ses talens qu'à son heureuse organisation, et le *Benedicite* fut chanté en harmonie par tous les musiciens de la Société. Pendant le repas, des toasts furent portés *au roi, à la gloire de la marine britannique, à la prospérité de la mélodie anglaise*, et à quelques-uns des membres les plus distingués de la Société. Après le toast du roi, on chanta le *God save the king*, avec les refrains en chœurs; et le toast à la gloire de la marine fut suivi de l'air national des marins, arrangé pour plusieurs voix. Au dessert, divers membres de la Société se mirent successivement au piano, et les exercices commencèrent par des glees de différens genres : ceux qui furent le plus applaudis, et qu'on redemanda, ont été composés par MM. Parry, Blewitt et Tom Cooke. J'ai entendu avec beaucoup de plaisir le glee de ce dernier qui commence par ces mots : *Fill me boy*

as dup a draught. Ce morceau, écrit pour quatre voix, est d'une mélodie charmante, et l'harmonie en est très-pure. Je dois citer aussi les glees comiques de M. Blewitt, qui sont d'un effet très-piquant. Tous ces morceaux étaient accueillis avec enthousiasme, salués par des toasts, et entremêlés de discours à la louange des artistes dont les ouvrages venaient d'être entendus. Après que l'assemblée eut donné carrière à son goût pour la musique nationale, neuf des meilleurs chanteurs de la Société se rassemblèrent pour exécuter, en action de grâces, le canon composé par William Bird, maître de chapelle de la reine Élisabeth, sur les paroles : *Non nobis, Domine.* Ce morceau, à trois parties, est écrit dans le caractère du style *alla Palestrina*, et, sauf quelques incorrections qui appartiennent à l'époque où Bird écrivait, est digne d'être rangé parmi les meilleures compositions scientifiques. Son exécution fut parfaite. Le reste de la soirée se passa en exercices de *catches* et d'airs de différens caractères : l'assemblée ne se sépara qu'à onze heures du soir. Je sortis charmé de ce que je venais d'entendre ; car tout ce qui porte un caractère d'originalité est d'autant plus digne d'intéresser un musi-

cien que ce cachet s'efface chaque jour davantage, et que la fusion qui s'opère dans la musique de tous les pays tend à faire disparaître toutes les nuances, de manière à ce qu'il n'y ait plus qu'un seul genre.

Il me reste à te parler d'une institution plus originale encore, car il s'agit de la musique des habitans du pays de Galles; musique qui, ainsi que la langue primitive de cette singulière province, n'a aucun rapport avec la musique anglaise. Mais avant de parler de l'institution qui a pour objet la conservation de la poésie et de la musique des Gallois, il est nécessaire que j'entre dans quelques détails sur l'origine de cette langue et de cette musique.

Les Welches ou Cambro-Bretons, qui de temps immémorial habitent le pays de Galles, surent mieux que les autres anciens habitans de l'Angleterre proprement dite se défendre contre l'invasion de tous les peuples qui conquirent ce royaume, et ne se mêlèrent ni aux Saxons, ni aux Normands, ni aux Danois : de là la conservation pure de leur langue primitive, de leurs usages et de leurs arts. Ces Welches, ou Walches, ou Galles, passent pour être les descendans de ces Celtes qui ont tant et si

inutilement occupé les savans des dix-septième et dix-huitième siècles, et dont on a cru retrouver les traces chez les Bas-Bretons de France. On ne peut nier un fait fort singulier, c'est que le langage des Bas-Bretons et celui du pays de Galles ont de tels rapports que les habitans des deux pays s'entendent sans aucune difficulté, tandis qu'il n'y a pas la plus légère analogie entre ce langage du pays de Galles et celui des autres provinces anglaises. Un autre fait non moins digne de remarque est que la langue welche, ou galloise, ou cambrienne, s'est conservée jusqu'aujourd'hui dans toute sa pureté, et que le pays de Galles possède encore des poètes qui écrivent avec facilité dans cette langue.

La musique du pays de Galles a la même originalité que la poésie, soit sous le rapport des formes de son chant, soit sous ceux du rhythme et du mode d'exécution, soit enfin sous ceux de la forme de ces instrumens et des modulations. La plupart des pièces de chant des Gallois sont des stances qu'ils nomment *pennillions*. Je ne connais rien dans la musique d'aucun peuple moderne qui puisse donner l'idée du chant de ces *pennillions* : il faut l'a-

voir entendu pour s'en faire une idée, car il dépend autant de la manière dont il est exécuté que de la composition. Les pennillions sont fort difficiles à chanter, parce que le chanteur est obligé de suivre l'accompagnateur, qui module de fantaisie sur sa harpe welche, et qui s'arrête dans le ton qui lui plaît. Il faut que le chanteur puisse suivre ses modulations sans changer le caractère de l'air. C'est à cause de cette difficulté que le chanteur ne commence presque jamais les couplets avec le premier temps de la mesure, afin de pouvoir juger le ton; c'est au second ou au troisième temps qu'il commence ordinairement. Un bon chanteur est aussi capable d'adapter des vers de mesures très-différentes à la même mélodie; et cependant tous ces chanteurs n'ont pas la plus légère idée des règles de la musique. Aucuns de leurs chants ne sont écrits; tout est de tradition chez eux; mais leur intelligence est parfaite.

Deux instrumens sont particuliers au pays de Galles : l'un est la harpe à triple rang de cordes; l'autre est une espèce de viole d'une forme très-bizarre, qu'on appelle *cruth*. On pense bien que la harpe welche ou cambrienne n'a point de pédales; cependant elle est pour-

vue de demi-tons, comme nos harpes modernes, au moyen de ses divers rangs de cordes. J'ai dit qu'elle en a trois. Les deux rangs extérieurs sont montés à l'unisson; ce qui a probablement pour objet de produire des effets particuliers de doubles cordes. Le rang de cordes intérieur est celui des notes diésées ou bémolisées. Cette disposition offre de grandes difficultés dans l'exécution : cependant les harpistes gallois jouent sur cet instrument des passages compliqués dans des mouvemens rapides. Il est à remarquer qu'ils se servent de la main gauche pour le dessus et de la droite pour la basse.

Le *cruth* est un instrument à archet, qu'on croit avoir donné naissance aux différentes violes et au violon. Il a la forme d'un carré long, dont la partie inférieure forme le corps de l'instrument. Deux montans placés aux côtés de la partie supérieure se rattachent dans le haut avec un manche isolé dans le milieu. Cet instrument est monté de quatres cordes, et se joue comme le violon, mais avec plus de difficulté, parce qu'il n'y a point d'échancrure pour laisser passer l'archet.

Après avoir donné ces détails sur les habi-

tans du pays de Galles, sur leur poésie et sur leur musique, il me reste à parler d'une association qui a pour objet la conservation de cette poésie et de cette musique. Cette association porte le titre de *Royal Cambrion Institution.* Elle s'est formée il y a neuf ans, à l'imitation d'une ancienne assemblée qui avait le même but, et qui s'appelait le *Cymmodorion.* En 1822, elle tint sa première séance publique sous le nom welche de *Eisteddvod*, qui signifie *assemblée d'artistes*, et y distribua des médailles à des auteurs de poésies galliques, à des musiciens ét à des grammairiens welches. Depuis cette époque, un *Eisteddvod* a eu lieu chaque année, accompagné d'un concert de musique welche, et des médailles ont été distribuées à de nouveaux poètes ou de nouveaux musiciens. La même cérémonie s'est reproduite le 6 de ce mois (mai), et m'a offert un ample sujet d'observations.

La harpe devait être l'instrument fondamental d'un pareil concert; cependant, pour plus de variété, on y avait joint un orchestre complet. La séance commença par une ouverture à grand orchestre, composée d'airs welches originaux, remarquables par leur singularité,

La *Marche des hommes de Harluk*, le petit air, *Cream of yellow ale*, joué sur la flûte par M. Nicholson, et la chanson des nourrices du pays de Galles, *Lullaby*, m'ont paru être empreints d'un caractère primitif plus prononcé que les autres. Différens airs et chœurs furent ensuite chantés par MM. Broadhurst, Atkins, H. Watson, Braham, Collyer, miss Love et miss Paton, et dans la plupart de ces morceaux j'ai trouvé des mélodies très-agréables; mais je devais plutôt les considérer comme des monumens de la musique anglaise que comme appartenant à la musique welche proprement dite, puisqu'elles sont l'ouvrage de compositeurs modernes. Il n'en est pas de même de l'air *Ar hyd y nos*, qui fut chanté d'une manière délicieuse par miss Paton, et qui est certainement une mélodie très-remarquable. J'ai regretté qu'au milieu de cette musique monumentale madame Anderson ait consenti à jouer des variations de piano de Czerny. Certes, madame Anderson a beaucoup de talent, et a fait preuve d'une grande exécution dans ce morçeau; mais si jamais la sentence *non erat hic locus* a été applicable, c'est dans cette circonstance.

Deux morceaux annoncés sur le programme excitaient surtout ma curiosité. L'un était un chant de *pennillion*, exécuté par trois habitans du pays de Galles, et accompagné sur la harpe welche par M. W. Pritchard. L'autre était l'air favori *Sweet Richard*, avec des variations, joué sur la harpe à triple rang de cordes par M. Richard Roberts, ménestrel aveugle du Carnarvon. Ce ménestrel portait au cou deux petites harpes, l'une en argent, l'autre en or, qu'il a gagnées comme prix aux Eisteddvod de Denbigh. Mon attente ne fut pas trompée : on ne peut rien entendre de plus curieux que ces morceaux. Les pennillions furent chantés par trois habitans de Manavon et de Nantglyn. Chacun chantait un couplet, et prenait à son tour un accent tout différent du précédent. Parmi eux, un vieillard se distinguait surtout par la chaleur qu'il mettait dans le débit de ces chants sauvages, et l'on voyait en lui la conviction que ces chants sont les plus beaux qui soient au monde. Le succès de ces *pennillions* fut immense, et rarement j'ai vu applaudir de bonne musique avec autant d'enthousiasme. Le barde aveugle du Carnarvon ne fut ni moins intéressant, ni moins applaudi. Je ne pouvais

croire qu'il fût possible de faire aussi facilement des difficultés réelles sur un instrument si ingrat : la cécité de ce musicien de nature, la bonté peinte sur son visage et son talent vraiment extraordinaire le rendaient l'objet d'un intérêt général.

Quelques morceaux moins importans ont terminé cette séance, l'une des plus singulières et des plus remarquables qu'on puisse observer. Ce n'est que dans un pays tel que l'Angleterre, où la barbarie vit à côté de la civilisation, qu'on peut en trouver une semblable.

Adieu, mon ami.

FÉTIS.

Quatrième Lettre.

Londres, 21 mai 1829.

Mon cher ami,

Les renseignemens que j'attendais pour t'informer de ce qui concerne l'Académie royale

de Musique, m'ont été fournis enfin, et je puis te parler en détail de cet intéressant établissement, ainsi que de l'instruction de la musique à Londres.

Ainsi que je l'ai déjà dit, le gouvernement anglais n'accorde aucune protection aux arts; il se borne à ne point leur opposer d'entraves inutiles. Il n'en est donc pas de l'Angleterre comme de la France, de l'Allemagne ou de l'Italie : aucune école de musique n'y est entretenue aux frais du roi ni des communes; il y a même peu d'années qu'on ne connaissait d'autre établissement de ce genre que les écoles de quelques cathédrales. Des amateurs zélés, aussi recommandables par leur caractère que par leur position sociale, frappés des inconvéniens du défaut d'instruction publique pour la musique, formèrent enfin le projet de combler cette lacune, et d'établir une sorte de Conservatoire, au moyen d'une souscription. Il fallut beaucoup de persévérance pour vaincre tous les préjugés qui s'élevaient contre cette nouveauté; mais la persévérance est précisément une des qualités les plus saillantes du caractère anglais : tous les obstacles furent écartés, et la nouvelle école prit de la consistance. C'est

cette même école qui porte le nom d'*Académie royale de Musique* (Royal Academy of Music). Elle est placée sous le patronage immédiat du roi; ce qui signifie seulement que le roi l'a prise sous sa protection, sans lui accorder aucun secours.

Lord Burghersh, le comte de Clarendon, le comte de Fife, lord Saltoun, sir Georges Warrender, sir Gore Ouseley, le major-général sir A. F. Barnard, sir Georges Clerk, et quelques autres amateurs distingués composent le comité d'administration de l'Académie royale de Musique, qu'ils ont fondée, et transmettent leurs décisions à M. F. Hamilton, surintendant, qui les fait exécuter. Tout ce qui concerne les études musicales est sous la direction du docteur Crotch, qui est considéré comme un des plus savans musiciens anglais.

L'instruction n'est pas gratuite dans l'Académie royale de Musique : les dépenses considérables qui sont occasionées par un pareil établissement, et l'absence de tout secours du gouvernement n'ont pas permis aux fondateurs de cette école de la rendre, sous ce rapport, aussi utile qu'elle pourrait l'être si tous les enfans bien organisés y étaient admis, quelque

fût l'état de leur fortune. Il faut jouir d'une certaine aisance pour être compté au nombre des élèves de l'Académie royale de Musique. Ces élèves sont divisés en pensionnaires et externes. La première classe se compose de vingt-quatre garçons et de douze jeunes filles. Chacun d'eux paie dix guinées pour le droit d'entrée, et cinquante guinées de pension annuelle. Ils sont nourris et logés dans l'établissement, et reçoivent une instruction complète dans la partie de l'art musical qu'ils adoptent. Ils contractent, en entrant dans l'école, l'engagement d'y passer un certain nombre d'années.

Le nombre des élèves externes est illimité. Ils jouissent des mêmes avantages et de la même instruction que les pensionnaires. Leur contribution annuelle est de trente guinées, et ils paient en outre cinq guinées de droit d'entrée.

Une singulière disposition du règlement établit deux vacances de cinq semaines chacune dans l'année, et oblige tous les élèves à sortir de l'Académie pendant ce temps.

Lorsqu'un élève pensionnaire a acquis un degré d'habileté suffisant pour se livrer à l'enseignement, ou pour exécuter dans les concerts

publics, le comité lui accorde une autorisation pour recevoir des engagemens. Une autorisation semblable est nécessaire pour publier les compositions des élèves, jusqu'à ce que leur engagement avec l'Académie soit terminé.

Le nombre des professeurs de l'Académie s'élève à vingt-neuf, et celui des sous-professeurs à dix-sept.

L'harmonie et la composition sont enseignées par le docteur Crotch, MM. Attwood et J. Goss. Le premier, comme je l'ai dit, est considéré comme le plus savant musicien de l'Angleterre; ce qui n'est point à la louange de la science musicale anglaise, car le docteur Crotch ne doit sa réputation qu'à son *Traité sur l'Harmonie et la Composition*, livre obscur, dans lequel les faits sont mal classés, les vues superficielles et le raisonnement nul. Les lectures que ce docteur fait en ce moment à l'Institut des Sciences ne sont point de nature à donner une plus haute opinion de ses idées ni de son savoir; car il se borne à y donner de nouveau les spécimens des divers styles qu'il a publiés en trois volumes, il y a plusieurs années. Dans ces lectures, dont la durée est d'une heure, le professeur parle dix minutes sans rien dire, et joue le reste

du temps des compositions de différens maîtres. Le docteur Crotch est un exemple du peu de certitude qu'il y a dans l'avenir de certains prodiges de précocité. Dès l'âge de cinq ans, il s'annonça par des dispositions extraordinaires pour la musique. Il jouait du clavecin avec habileté, composait, écrivait ses improvisations, et était parvenu à exciter l'attention de toute l'Angleterre. Le docteur Burney, auteur d'une *Histoire Générale de la Musique*, écrivit une dissertation sur les facultés prodigieuses d'un enfant si précoce, et la publia sous le titre de *Paper on Crotch*. La Société royale de Londres examina avec attention le petit prodige, et consigna ses observations dans les *Transactions philosophiques*; enfin, il fut décidé que l'Angleterre venait de voir naître le plus grand musicien du monde. De tant de merveilles il n'est résulté que le docteur Crotch, qui n'est guère connu que des Anglais.

J'ignore quel est le mérite de M. Attwood comme professeur, mais je sais par expérience que c'est un grand musicien et un compositeur de beaucoup de mérite. Il quitta l'Angleterre dans sa jeunesse pour se fixer en Allemagne, auprès de Mozart, dont il reçut des con-

seils, et acquit dans cette fréquentation du plus grand artiste de son temps une pureté de goût qu'on est étonné de rencontrer parmi les Anglais. Toutes les compositions de M. Attwood que j'ai entendues se distinguent par un chant simple, élégant et expressif, par une harmonie très-pure, et par une instrumentation remplie d'effet. Je ne doute pas que si ce compositeur eût appliqué son génie à une langue moins rebelle et plus musicale que la langue anglaise, il ne se fût fait une grande réputation dans le reste de l'Europe; mais tels sont les désavantages de cette langue que les Anglais mêmes n'aiment de la musique, à laquelle elle sert de soutien, que les chansons nationales : aussi M. Attwood n'est-il pas estimé ce qu'il vaut. D'ailleurs, la difficulté de se produire ici comme compositeur a réduit ce musicien à donner sans cesse des leçons qui le fatiguent, et qui usent son talent.

Le troisième maître d'harmonie dans l'Académie royale de Musique est un musicien obscur, nommé M Goss. Je ne connais de lui aucun ouvrage théorique, ni aucune composition.

Après un examen attentif de l'état actuel de la science musicale en Angleterre, je me suis

Musique ne peuvent mieux contribuer à perfectionner la musique anglaise qu'en formant des chanteurs pour l'opéra national; car cet opéra n'aura d'existence réelle que quand on y trouvera de bons chanteurs. La langue anglaise est très-défavorable au chant, mais elle n'y est point absolument opposée : la prononciation parfaite de Braham et de miss Paton en est une preuve évidente. Un air charmant de M. Attwood, que j'ai entendu chanter par miss Childe, m'a démontré aussi qu'on peut adoucir beaucoup les défauts de la langue à force d'art. C'est vers ce but que doivent se diriger tous les efforts des directeurs et des professeurs de l'Académie royale de Musique.

Toutes les parties de l'exécution instrumentale ne sont pas dans un état égal de prospérité dans cette école : je pense qu'il faut plutôt accuser les professeurs que les élèves de ce qu'on y trouve de défectueux. Il n'y a point d'école de violon en Angleterre, bien que Viotti y ait vécu long-temps. Livré à des spéculations commerciales, et dégoûté de la musique par l'état d'imperfection où elle était à Londres de son temps, ce grand artiste n'a jamais formé d'élève parmi les Anglais; on peut même assurer que

son talent ne leur était point connu ; je n'en donnerai qu'une preuve : la voici. Ses affaires s'étaient dérangées ; il voulut y remédier par l'exercice de son art, et donna un concert public. Tu crois peut-être que la curiosité que devait inspirer le nom de Viotti y attira un nombreux et brillant auditoire ; il y vint environ cinquante personnes. Les violonistes les plus renommés à Londres sont MM. François Cramer, Mori, Spagnoletti et Oury. Le talent du premier est nul ; il ne jouit de quelque réputation que par le souvenir de son père, violoniste distingué, qui vécut long-temps à Londres. M. Mori a beaucoup plus d'exécution, mais sa manière est vulgaire, dépourvue d'intention et de sentiment. Sa main gauche est assez brillante, mais son archet manque absolument de largeur et de souplesse. J'ignore ce que fut M. Spagnoletti dans sa jeunesse ; maintenant il est vieux, et ne mérite aucune attention. M. Oury est le seul qui ait du talent, et c'est le moins connu. Au lieu de dénigrer les violonistes étrangers, comme le font habituellement les autres professeurs, il a eu le bon esprit d'écouter attentivement Baillot, Lafont et Bériot ; il a étudié leur manière, et s'y est identifié ; mais il

a besoin de travailler encore. Les quatre professeurs dont je viens de parler donnent des leçons dans l'Académie royale. Tu conçois par ce que je viens de dire qu'ils ne peuvent former de bons élèves ; aussi les violonistes sont-ils généralement faibles dans cette école. J'y ai entendu un jeune homme qui paraît avoir des dispositions : il joue avec beaucoup de justesse; mais son archet est petit, mesquin, et son style est ce qu'on peut imaginer de plus plat. Entre les mains de M. Baillot, il serait devenu un virtuose; mais il est élève de M. Cramer.

M. Lindley est professeur de violoncelle à l'Académie royale de Musique; tu sais qu'il jouit d'une grande réputation : il la mérite à certains égards. Lorsqu'il chante sur son instrument, il en tire un beau son, et il possède beaucoup d'habileté dans le mécanisme des difficultés; mais son style est vulgaire, et sa qualité de son perd beaucoup de son intensité dans les traits. M. Lindley a formé de bons élèves à l'Académie ; je dois citer particulièrement M. Lucas, qui se distingue aussi dans la composition instrumentale.

Il est fâcheux que les directeurs n'aient pu offrir à M. Dragonetti des appointemens assez



considérables pour l'attacher comme professeur de contrebasse à l'Académie; c'est M. Anfossi qui est chargé de cette partie de l'enseignement. M. Anfossi est un artiste estimable; mais entre Dragonetti et lui la distance est immense. Toutefois, il enseigne le doigté et le maniement de l'archet selon les principes de l'artiste incomparable, et il a formé de bons élèves.

M. Willman, professeur de clarinette, et M. Nicholson, qui enseigne la flûte, sont des artistes fort habiles, capables de faire prospérer l'étude de leur instrument. Bien que les résultats offerts par leurs élèves ne soient pas complétement satisfaisans, on ne peut douter que dans quelques années ils n'améliorent les orchestres de Londres par les élèves qu'ils formeront. M. Vogt a donné des leçons de hautbois à l'Académie pendant son séjour à Londres, mais il n'est pas remplacé, et tout porte à croire que les hautbois des orchestres seront mauvais pendant long-temps encore, si l'on n'appelle à Londres quelque artiste étranger pour enseigner cet instrument. A l'égard du basson, M. Mackintosh est un professeur habile, tire un son volumineux, qui manque à la plupart de nos artistes de Paris, et forme de bons élèves.

Le cor n'est pas cultivé avec autant de succès, quoiqu'on trouve à Londres un homme de beaucoup de talent pour cet instrument. Cet artiste, nommé M. Puzzi, est maintenant retiré des orchestres, et ne donne point de leçons. M. Platt, qui enseigne dans l'Académie, me paraît peu propre à cet emploi.

Le piano est l'un des instrumens les plus favorisés par le choix des maîtres, qui sont MM. Moschelles, Potter, Phipps et madame Anderson. On trouve dans l'Académie une foule de jeunes gens qui ont déjà des talens distingués sur cet instrument. Il en est de même de la harpe, qui est enseignée par MM. Dizi et W. Lord. Le premier s'est fait, à juste titre, une grande réputation par sa manière large et vigoureuse. Ce professeur se dispose à se fixer à Paris.

J'ai dit qu'on exécute la musique des élèves les mardi et samedi de chaque semaine; les exercices à grand orchestre où cette exécution a lieu sont dirigés par M. Potter, qui a vécu long-temps à Vienne, et qui a reçu des conseils de Beethoven, dont il imite le style dans ses compositions. M. Potter est un excellent musicien, très-propre à remplir de pareilles

fonctions. Ces exercices sont fort intéressans; j'y ai assisté plusieurs fois, et j'ai toujours été satisfait de ce que j'y ai entendu.

Tels sont les détails que je t'ai promis, et qui te prouveront que l'Académie royale de Musique de Londres pourrait avoir les plus heureux effets pour la musique anglaise, si le gouvernement accordait à cet établissement des secours qui permissent d'y donner une instruction gratuite.

Adieu, mon ami.

Cinquième Lettre.

Londres, 5 juin 1829.

Mon cher ami,

Un examen approfondi de l'histoire de la musique démontre que cet art n'a eu d'existence solide chez les Européens que par l'Église. Les théâtres même ne peuvent prospérer sans l'existence des chapelles. Prenons pour exemple

l'Italie. Vers le milieu du dix-huitième siècle, on y trouvait dans toutes les grandes villes dix ou douze églises où l'office se célébrait en musique à grand orchestre. Il était nécessaire que ces églises eussent un maître de chapelle, des chanteurs et des symphonistes. Les artistes, ne pouvant obtenir ces emplois qu'en les disputant à leurs rivaux dans des concours, étaient obligés d'avoir du talent; aussi les maîtres de chapelle étaient savans, et les chanteurs employaient un grand nombre d'années à se perfectionner dans l'art du chant. Le maître de chapelle, dont l'existence était assurée par sa place, ne travaillait au théâtre que pour sa gloire, au lieu d'être un marchand de notes, comme le sont la plupart des compositeurs de nos jours; les chanteurs qui, comme l'abbé Pellegrin, *dînaient de l'autel et soupaient du théâtre*, et qui avaient une retraite certaine pour leur vieillesse, ne rançonnaient pas les entrepreneurs, et ne les obligeaient point à sacrifier un ensemble satisfaisant au besoin de posséder un ou deux artistes renommés; enfin, des choristes de cathédrale, excellens musiciens, étaient bien plus utiles pour la scène que d'ignares figurans, auxquels il faut siffler le matin la mu-

sique qu'ils défigurent le soir. De plus, l'habitude d'entendre de bonne musique dans les églises formait le goût des exécutans et du public. Rien de tout cela n'existe plus, et la chute de la musique d'église a eu pour résultat la décadence de toutes les parties de l'art musical.

Ces considérations s'appliquent naturellement à l'Angleterre, où l'on ne trouve point, à proprement parler, de véritable musique d'église, quoiqu'on exécute quelquefois de la musique dans les églises. Je m'explique. Selon le rit anglican, le chant des psaumes et celui des hymnes est seul admis dans les cérémonies du culte. Chaque comté, je pourrais presque dire chaque paroisse, a son livre choral et son chant particulier, et l'organiste ou le chef de musique de ces paroisses ajoute chaque année de nouveaux chants à ceux qui sont déjà connus. Toutefois, il est de certaines pièces de ce genre qui sont devenues célèbres, et dont l'usage général s'est établi. Ces psaumes ou ces hymnes ont été composés par Boyce, Purcell, Hændel, Tallis, Ravenscroft, Battishill, Smith et quelques autres compositeurs anglais. Ils sont écrits à trois ou quatre parties, et sont exécutés par des chœurs peu nombreux; quelquefois même

il n'y a qu'une seule personne à chaque partie. L'organiste accompagne avec des jeux de flûte, et fait des ritournelles avec le plain-jeu, ou avec des jeux d'anches. Lorsque le chœur est plus nombreux, l'accompagnement se fait avec le plain-jeu. L'harmonie de tous ces morceaux est assez pure; mais leur caractère ayant beaucoup d'analogie, il en résulte une monotonie fatigante, qui est encore augmentée par les nombreuses répétitions des versets de chaque psaume. Ce qui m'a le plus étonné dans l'exécution de cette musique est le manque absolu de mesure de la part de l'organiste et des chanteurs, bien que les morceaux soient écrits en musique mesurée. J'ignore si ce défaut a pour origine certaines difficultés de prononciation que je ne suis point en état d'apprécier, mais je sais que rien n'est plus désagréable. Il est vraisemblable que quelque motif puissant contribue à maintenir l'usage de ce défaut de mesure, car je l'ai trouvé même à Westminster-Abbey, et M. Attvood, excellent musicien et bon organiste, n'a pu le bannir de la cathédrale de Saint-Paul.

On conçoit que ce n'est point par de semblable musique d'église que la situation de l'art

musical peut s'améliorer en Angleterre. Quant aux églises catholiques, qui sont en petit nombre, le plain-chant est la seule musique qu'on y connaisse. Je dois excepter toutefois la chapelle de l'ambassade de Bavière, où l'on exécute les ouvrages de quelques bons maîtres allemands et italiens; mais les étrangers fréquentent seuls cette chapelle, et les exécutans sont tous choisis parmi des musiciens allemands, français ou italiens; en sorte que les Anglais ne tirent aucun avantage de ce bon modèle placé au milieu d'eux.

Un petit nombre de circonstances donne lieu à introduire la musique sur de plus grandes proportions dans les églises de l'Angleterre. Ce sont des fêtes solennelles qui ne se rencontrent qu'une ou deux fois dans l'année. J'ai assisté à l'une de ces fêtes, à la cathédrale de Saint-Paul: c'était l'anniversaire de l'institution de charité pour les fils du clergé. Cette institution est très-ancienne, et depuis près de cent ans on y exécute un *Te Deum* et un *Jubilate* à grand orchestre, de Purcell, l'*Alleluia* et l'antienne du couronnement de Hændel, ainsi qu'une grande antienne de Boyce, qui commence par ces mots: *Lord, Thou hast been our refuge.* La plus grande

pompe règne à cette cérémonie religieuse, à laquelle assiste une assemblée très-nombreuse. J'avoue que j'étais fort curieux d'entendre la musique de Purcell, que les Anglais citent avec orgueil comme un musicien digne d'être mis au même rang que les plus grands compositeurs de l'Allemagne et de l'Italie. Quant aux compositeurs français, ils n'en parlent pas, parce qu'ils ne croient pas qu'il y en ait un seul qu'on puisse comparer à leur *géant de musique*, comme ils l'appellent. J'étais dans une disposition d'esprit tout admirative, quand le *Te Deum* de ce géant commença; mais quel fut mon désappointement quand j'entendis, au lieu du chef-d'œuvre qu'on m'avait promis, une *longue* suite de phrases insignifiantes, de modulations mal attachées, et d'harmonies incorrectes, quoique prétentieuses. Je crus d'abord que je me trompais, et que je devais me défier de mon premier jugement sur un genre de musique auquel je n'étais pas habitué; mais M. Félix Mendelsohn, jeune compositeur allemand fort distingué, qui se trouvait près de moi, recevait exactement les mêmes impressions. Le malaise qu'il en éprouvait fut tel qu'il ne voulut pas prolonger l'expérience, et qu'il s'enfuit, me laissant

seul affronter le génie de Purcell, pendant l'exécution du *Jubilate*, qui ne me parut pas meilleur. On se ferait lapider à Londres, si l'on osait émettre une opinion semblable sur des morceaux que le temps a consacrés, et qu'il n'est plus même permis d'examiner.

L'antienne de Boyce ne jouit pas d'une si brillante réputation; mais elle est bien préférable aux morceaux de Purcell; on peut assurer que partout elle passerait pour un bon morceau de musique. Quant à l'antienne du couronnement de Hændel, elle est, comme tout ce qui est sorti de la plume de ce grand artiste, empreinte d'un caractère de grandeur qui décèle un génie d'un ordre supérieur. Il est un autre morceau dont j'aurais dû parler d'abord, car ce fut le premier qu'on exécuta. Ce morceau est l'antienne à grand orchestre que M. Attwood a composée pour le couronnement du roi Georges IV. C'est un ouvrage excellent qui fait voir que l'Angleterre pourra produire de bons compositeurs, lorsque les circonstances et les institutions seront favorables au développement de leurs facultés.

A l'égard de l'exécution, je ne puis donner ni beaucoup d'éloges ni beaucoup de blâme à

ce que j'entendis dans cette cérémonie. Les violons sont toujours faibles dans les orchestres anglais, et les basses ordinairement bonnes. Les instrumens à vent sont mêlés de bien et de mal. Les voix n'étaient point assez nombreuses pour une église aussi vaste que Saint-Paul : toutefois, je dois avouer que j'ai trouvé dans la tradition d'exécution de l'*Alleluia* de Hændel une grande supériorité sur la manière de rendre ce morceau célèbre à Paris. Le mouvement est beaucoup plus large, et le silence qui suit toutes les répétitions du mot *alleluia* produit un effet extraordinaire, dont ne se doutent guère ceux qui dénigraient ce morceau sublime, après l'avoir entendu défigurer à l'un des concerts du Conservatoire.

Les messes solennelles sans *Credo*, en langue vulgaire, telles qu'elles sont en usage dans quelques églises d'Allemagne, ne sont point admises dans la communion anglicane ; les *Te Deum*, les hymnes et les grandes antiennes, semblables à celles dont je viens de te parler, sont les seules pièces de musique à grand orchestre qu'on ait occasion d'entendre dans l'office. Mais il est des circonstances particulières où l'on exécute des oratorios entiers avec un développement

faire chanter des prières, en action de grâces, pour le bienfait qu'ils reçoivent d'une éducation libérale. En Angleterre, toutes ces choses se font avec un grandiose qui a pour objet d'élever l'âme, de rendre l'homme meilleur, et de lui faire concevoir une haute idée de sa dignité; aussi rien n'a été négligé pour donner à cette fête de pauvres enfans toute la pompe nécessaire. Une enceinte circulaire immense, qui renferme toute la surface couverte par le dôme, et toute la partie de la nef qui s'étend jusqu'à la galerie de l'orgue, est construite en gradins d'une hauteur prodigieuse, et divisée pour recevoir les diverses écoles des différens quartiers. Là, sept à huit mille enfans, dont l'air de santé et la propreté des vêtemens attestent les soins qui leur sont donnés; là, dis-je, sept ou huit mille enfans viennent s'asseoir sans être dirigés et gourmandés par des pédagogues, et sans ressembler à des automates qui font l'exercice, comme cela se voit communément en France dès qu'on fait mouvoir des masses. D'autres échafauds sont dressés dans la grande nef pour le peuple, et tous les intervalles sont remplis par une foule immense. Un seul directeur, placé dans le haut d'une galerie, suffit

pour donner la mesure à tous les enfans. Au signal convenu, l'organiste, M. Attwood, donna le ton, et sept mille voix enfantines chantèrent à l'unisson le psaume 100e : *All people that on earth do dwell.* Il faut entendre l'effet d'un pareil unisson pour avoir une idée de sa puissance : l'orgue, tout majestueux qu'il est avec son harmonie, n'est qu'un accessoire d'un pareil effet. On m'a dit qu'autrefois il n'était point d'usage d'accompagner les enfans avec l'orgue, mais qu'on avait jugé nécessaire d'employer cet accompagnement pour empêcher les voix de baisser. Quant à la justesse, elle est généralement satisfaisante. Les enfans prennent promptement l'intonation qu'on leur donne ; mais, dès qu'ils l'ont prise, ils la gardent, et rien ne peut les en distraire. J'en ai une preuve évidente, car le directeur leur ayant donné l'intonation d'un verset plus bas que le ton de l'orgue, ils gardèrent ce ton imperturbablement quand l'accompagnement de l'orgue se fit entendre. C'est surtout dans le chant du psaume 113e, qui est, je crois, de Battishill, qu'ils m'ont fait le plus grand plaisir. S'il existait des écoles de musique attachées aux écoles de charité, je ne doute pas qu'on ne fît facilement des musiciens de

tous ces enfans. Ce genre d'instruction, qui est commun en Allemagne, a donné aux habitans de ce pays une grande supériorité d'organisation musicale sur les autres peuples.

De tout ce que je viens de te dire il résulte que la musique d'église véritable n'a qu'une existence accidentelle en Angleterre, et qu'elle ne sera peut-être jamais plus florissante, par des causes qui sont indépendantes des progrès de cet art, mais qui nuiront toujours au développement des facultés musicales des Anglais.

Adieu, mon ami,

FÉTIS.

Sixième Lettre.

Londres, 12 juin 1829.

Mon cher ami,

Dès qu'il s'agit de considérer la situation de l'art musical dans un pays, les théâtres lyriques se présentent en première ligne, parce que la plupart des peuples européens ont une musi-

que dramatique nationale. En effet, tout le monde sait que les opéras italiens, français et allemands, ont une physionomie distincte, qui les fait reconnaître à l'instant, malgré les déguisemens sous lesquels on les présente quelquefois dans les traductions, les pastiches et autres opérations mercantiles. Y a-t-il aussi une musique dramatique anglaise ; et, s'il n'en existe pas, peut-elle naître un jour? C'est ce que je veux examiner. Mais, avant de te parler de l'art en général, il est nécessaire de jeter un coup d'œil sur l'organisation matérielle des théâtres de Londres.

Comme en toute chose, le gouvernement anglais abandonne à l'intérêt particulier le soin d'entretenir et de faire prospérer les théâtres. Aucune gêne n'est imposée aux entrepreneurs : point de censure dramatique, point de commissaire, point de frais de garde, point de taxe pour les pauvres, si ce n'est celle qui est établie sur le loyer de la salle, comme cela se pratique pour toute propriété; mais aussi point de secours, ni de ce que nous appelons en France des *subventions*. Dans un pays où il paraît deux fois par semaine un journal d'énorme dimension, destiné seulement à l'annonce des ban-

queroutes de la capitale, il importe peu qu'un entrepreneur se ruine, ou plutôt qu'il dépouille ceux qui sont assez fous pour lui confier de l'argent; après lui, dit-on, un autre se présentera, et les choses continueront d'aller sur ce pied.

Il ne faut pas conclure de ce que je viens de dire que les théâtres sont absolument libres en Angleterre; on ne peut en établir qu'en vertu d'une licence, qui se délivre par le lord-chambellan, moyennant un droit modique; et le nombre de ces licences est limité par la volonté du roi. Lorsque Georges IV n'était encore que prince-régent, il a promis aux entrepreneurs de Drury-Lane et de Covent-Garden qu'aucun autre théâtre musical anglais ne serait établi pendant la durée de leur privilége; il veut être fidèle à sa parole, et tous les efforts de quelques amateurs puissans et zélés, pour avoir un véritable opéra national, ont échoué contre cet obstacle. Les priviléges de Covent-Garden et de Drury-Lane ne finiront que dans quinze ans : il est douteux qu'aucun autre théâtre s'établisse avant cette époque.

Le nombre des théâtres de Londres est à peu près égal à celui des théâtres de Paris. Les qua-

tre principaux, sous le rapport musical, sont l'Opéra italien, qu'on appelle communément *King's-Theatre* (Théâtre-du-Roi), Drury-Lane, Covent-Garden, et *English-Opéra* (l'Opéra anglais). La haute société, qui peut seule alimenter les théâtres de cette capitale, ne fréquente que l'Opéra italien : diverses causes, que je développerai plus tard, influent sur cette préférence exclusive; je me bornerai maintenant à examiner quelle est la situation du théâtre privilégié.

L'ancien théâtre de l'Opéra, qui était autrefois dans Haymarket, fut brûlé en 1789. M. Taylor, qui en était le propriétaire, le reconstruisit à ses frais, moyennant d'assez grands avantages qui lui furent accordés, et l'administration de cette entreprise fut confiée à un M. Waters. Une suite de procès et de discussions qui eurent lieu entre le directeur et M. Taylor se termina par la ruine du premier. M. Taylor prit sa place, et ne fut ni plus heureux ni plus adroit. Après avoir usé de toutes les ressources imaginables pour fournir aux dépenses toujours croissantes de son théâtre, il finit par le quitter en état de banqueroute. En 1814, Waters rentra dans la direction de l'Opéra, sous la responsabilité du

banquier Chambers. Cette nouvelle entreprise se termina en 1820, comme toutes celles qui l'avaient précédée, par la ruine de tous deux. L'année suivante, le libraire Ebers se chargea de l'entreprise de ce malencontreux spectacle, qu'il garda pendant sept ans consécutifs. Le résultat de son administration fut une perte totale de 50,000 livres sterling.

Tant de naufrages semblaient devoir effrayer quiconque aurait eu la fantaisie de spéculer sur l'entreprise de l'Opéra italien : néanmoins, M. Laporte, homme intelligent et bien instruit de tout ce qui concerne l'administration des théâtres, a osé affronter les périls d'une affaire si chanceuse, et, malgré les charges énormes qui pèsent sur lui, a trouvé le moyen d'en tirer des bénéfices. Ces charges, y compris la location de la salle, qui est de treize mille livres sterling pour six mois, s'élèvent à 42,000 livres sterling (1,050,000 fr.). Le revenu fixe de la saison actuelle en souscription pour la location des loges est de 35,000 livres sterling; il faut donc que la recette faite à la porte s'élève à deux cent mille francs, pour couvrir la dépense; ce qui paraît difficile, n'y ayant que cinquante représentations dans la saison. D'après ce calcul, on

conçoit que, ne pouvant guère augmenter la recette, l'entrepreneur doit mettre tous ses soins à diminuer sa dépense autant que cela se peut. Cependant il ne peut obtenir une bonne souscription pour les loges qu'en présentant d'avance le tableau du personnel des chanteurs engagés pour la saison, et en composant ce tableau de manière à piquer la curiosité des habitués. Il faut donc des talens déjà célèbres, et partout il faut payer ces talens fort cher. Ne pouvant faire d'économies sur ce point, il faut que l'entrepreneur les trouve sur ce que le public n'aperçoit pas d'avance ou immédiatement : l'orchestre, les décorations, les machines, les chœurs, les costumes, les comparses, les employés, les bureaux, voilà sur quoi portent ces économies si nécessaires. Que M Laporte trouve moyen de faire, avec un seul employé, la comptabilité d'un théâtre où le mouvement financier est de plus d'un million; qu'au lieu de cette armée d'inutiles garçons de théâtre, de commis, de contrôleurs, d'ouvreuses de loges, etc., dont tous les théâtres de France sont encombrés, il n'y ait à *King's-Theatre* que le nombre exact de gens nécessaires; que le machiniste, le décorateur, le tailleur et toutes les autres sangsues

d'entreprises théâtrales ne puissent voler le pauvre entrepreneur, jusque-là tout est bien; mais voici le mal. Obligé de réduire au nombre le plus exigu les choristes qui chantent dans une salle plus vaste que l'Opéra, et de n'accorder à ceux qu'il emploie que cinq schellings par représentation; ce qui, à raison de cinquante soirées par saison, fait à peine 400 fr. par an, l'entrepreneur ne peut offrir que des chœurs d'autant plus faibles que la quantité d'ouvrages représentés en moins de six mois ne permet de faire qu'un petit nombre de répétitions. Quant à ce qui concerne l'orchestre, c'est encore pis. Outre que les instrumentistes n'y sont point en nombre suffisant pour produire de l'effet, ils n'ont point dans le revenu de leur place un sort assez beau pour y être attachés, comme le sont ceux des orchestres de Paris, par l'espoir d'une pension. Il suit de là qu'un directeur ou un chef d'orchestre ne peuvent mettre de sévérité dans l'exactitude de leur service, car ils seraient exposés à chaque instant à se voir abandonnés par la moitié des musiciens, qui sont certains de trouver dans les concerts et dans les leçons une compensation à la perte de leur emploi. Les répétitions se font

donc mal; l'exécution est négligée; les chanteurs, mal accompagnés, se gâtent; et le public, qui n'entend rien de vraiment bon, ne perfectionne point son goût. Tel est le mal radical de la musique à Londres.

Cependant, que peut faire un entrepreneur de théâtre à tout cela? Les places qu'il accorde dans son orchestre ou dans les chœurs se prennent et se quittent avec indifférence, parce qu'elles ne sont point avantageuses. Mais pour les rendre meilleures il faudrait qu'il nuisît à ses intérêts, ou plutôt qu'il s'exposât à une ruine certaine; ce qu'il ne peut vouloir. Que doit-on conclure de là? que la constitution de l'Opéra italien de Londres est vicieuse, parce qu'elle met en opposition directe la splendeur et les progrès de la musique dramatique avec l'intérêt particulier de l'entrepreneur. Je l'ai déjà dit et démontré plusieurs fois dans la *Revue musicale :* toute entreprise qui a pour objet les plaisirs du public et le progrès des arts est ruineuse. Mais, comme il résulte un bien-être moral de pareilles entreprises, il faut ou que le gouvernement s'en charge, ou qu'il indemnise ceux qui en courent les risques. Tu remarqueras que je ne prétends parler ici que

des choses qui sont d'un intérêt réel ; car pour celles qui n'ont d'autre résultat que la réussite d'une spéculation, il faut les abandonner à elles-mêmes. Ce que je viens de dire démontre combien il aurait été fâcheux que l'Opéra de Paris eût été mis en entreprise particulière, comme on en avait formé le projet l'année dernière, et combien mes prévisions étaient justes. Je sais qu'on pourrait m'objecter la différence de situation qui serait résultée d'une subvention ; mais aussi je n'ai point parlé de la cupidité des entrepreneurs : c'est un article sur lequel il y aurait un long chapitre à faire.

Il est d'autres inconvéniens attachés à l'Opéra italien de Londres, qui sont les conséquences de la brièveté des saisons musicales. Ces saisons sont une sorte de foire, ou, si l'on veut, de campement provisoire de la société. Dans le fait, elle ne dure pas plus de trois mois et demi. C'est pendant ce court espace de temps que tout doit se faire. La haute société, qui vit dans ses terres, ou sur le continent, pendant plus des deux tiers de l'année, vient fournir pendant le reste du temps un aliment *à l'industrie* des artistes et des spéculateurs de tout genre. Alors les professeurs de toute espèce doivent gagner

en peu de jours de quoi subvenir à toutes leurs dépenses dans le pays où il en coûte le plus pour vivre; alors les concerts se multiplient de telle sorte qu'il est impossible d'imaginer rien de plus ridicule. Chacun se croit en droit de donner de ces concerts à bénéfice; ceux qui n'ont point assez de talent pour attirer par eux-mêmes spéculent sur le talent d'autrui, et le paient. Depuis deux mois, près de quatre-vingts concerts de toute espèce ont été donnés; quelquefois il y en a quatre dans un seul jour. Or, la plupart des chanteurs du Théâtre italien sont engagés pour chanter dans ces concerts, à raison de quinze ou de vingt guinées chacun. Si l'on ajoute à cela les soirées musicales qui se donnent dans les maisons particulières, on aura une idée du tourbillon de musique, et surtout de mauvaise musique, dans lequel on vit ici pendant quelques mois. Ces concerts, ces soirées, qui sont en quelque sorte l'objet principal du séjour des chanteurs à Londres, sont une plaie pour l'entrepreneur du Théâtre italien, et surtout pour la bonne musique. Les soirées musicales se prolongeant toujours très-avant dans la nuit, on ne peut se lever de bonne heure, et les ré-

pétitions de théâtre ne peuvent avoir lieu avant midi. A deux heures, les concerts commencent. On est à peine arrivé au final du premier acte ; mais comme la cantatrice à la mode, le ténor ou le primo basso ne peuvent perdre les vingt guinées qui leur sont assurées, ils partent pour le concert, malgré les cris du directeur. En vain celui-ci emploie toutes les ressources de son éloquence pour démontrer que la pièce n'est point sue, et que la représentation ira mal le lendemain. — Monsieur, je sais mon rôle. — A la bonne heure ; mais mademoiselle *** ne sait pas le sien ! — Qu'elle l'apprenne. — L'orchestre n'a pas d'idée des mouvemens. — Qu'il étudie. — Mais comment le pourra-t-il, si vous vous en allez ? — Ce n'est pas mon affaire ; je vous répète que je sais mon rôle, c'est tout ce que vous pouvez exiger de moi.

Le soir, c'est autre chose. Il faut faire le répertoire de la représentation suivante. Le directeur, qui paie chèrement ses artistes, ne se rend pas moins humblement à chaque loge, pour obtenir le spectacle qu'il désire. Ses abonnés lui demandent *Otello;* mais madame *** doit chanter à minuit chez je ne sais quel lord ; *Desdemona* la fatiguerait trop ; elle ne veut

Septième Lettre.

Londres, 22 juin 1829.

Mon cher ami,

L'existence de l'Opéra italien dans les villes principales de l'Europe n'est pas sans utilité pour les progrès de la musique dramatique des peuples qui l'admettent chez eux; car les hommes de génie qui se sont succédé parmi les compositeurs italiens jusqu'à Rossini ont maintenu leur art dans un état d'avancement incontestable, en quelques parties essentielles, qui avaient été trop négligées par les musiciens des autres nations. L'adoption, faite avec discernement, des formes brillantes de leurs compositions, a beaucoup contribué au perfectionnement de la musique dramatique allemande et française. Les chanteurs italiens ont été d'ailleurs fort long-temps les maîtres des chanteurs de tous les pays; aujourd'hui même, quoique bien déchus de leur ancienne gloire, ils leur servent encore de modèles. Ces modèles, soit sous

le rapport du chant, soit sous celui de la composition, sont plus nécessaires aux Anglais qu'à tout autre peuple, parce que leur calme habituel les dispose moins à cultiver la musique, et surtout parce que le manque d'institutions s'oppose chez eux aux progrès naturels de cet art. Il était donc nécessaire qu'il y eût à Londres un Opéra italien, et que la haute société fît les frais d'un spectacle si coûteux. Mais, d'un autre côté, il était difficile que dans un pays où la mode a tant d'influence, dans un pay où les goûts de l'aristocratie sont une loi sous laquelle tout doit plier; il était difficile, dis-je, que le bien qui pouvait résulter de l'existence d'un Opéra italien ne fût détruit par la préférence exclusive que les nobles et les riches lui accordent. Ce n'est pas que ceux-ci soient capables de sentir ni de comprendre le mérite de la musique italienne; ils sont à cet égard encore moins avancés que leurs pareils de Paris ou de Vienne; mais la réputation toute faite des chanteurs qu'ils entendent, et de la musique qu'on leur donne, les dispense d'avoir une opinion, qu'ils ne sauraient se former par eux-mêmes; et cela est commode. D'ailleurs, il n'est pas permis à tout le monde d'avoir pendant quelques

mois une loge qui coûte trois ou quatre cents guinées; pour jouir de cet avantage, il faut être, sinon noble, au moins riche; et cela suffit pour décider leur vocation pour l'Opéra italien. Ces loges sont fermées, environnées de tentures et de rideaux derrière lesquels ils peuvent se considérer comme chez eux, et causer à leur aise : voilà ce qui leur convient. Il est facile de concevoir que les grandes loges tout ouvertes de Drury-Lane ou de Covent-Garden, loges qui contiennent douze ou quinze personnes, et dans lesquelles on serait exposé à se trouver mêlé à la classe moyenne, qu'on méprise, ne permettent pas de fréquenter ces théâtres, où l'on joue l'opéra anglais. De-là le discrédit dans lequel languit ce genre de spectacle, et les causes secondaires qui s'opposent à son émancipation.

Ce que je nomme causes secondaires a besoin d'être expliqué : je vais essayer de le faire le plus succinctement possible. Je t'ai déjà dit que tout se fait en Angleterre par souscription : les théâtres, plus qu'aucune autre entreprise, ont besoin de ce genre de secours. La haute société ne fréquentant point ceux de Drury-Lane et de Covent-Garden, les directeurs de ces théâtres n'ont d'autres ressources que la recette

journalière pour couvrir toutes leurs dépenses. Pour que cette recette soit considérable, il faut que le spectacle soit composé de manière à piquer la curiosité de la multitude. Or, un peuple dont l'éducation musicale est si peu formée ne peut être attiré par le seul désir d'entendre de la musique. L'opéra ne suffit donc pas pour toute une soirée; de-là la nécessité d'avoir aussi des acteurs pour la tragédie, la comédie, le drame et la pantomime, des décorations, des machines, des costumes, etc.; de-là enfin le cercle vicieux dans lequel tournent les entrepreneurs, d'augmenter les dépenses pour augmenter les recettes, et de rendre les recettes insuffisantes par l'énormité des dépenses. Ce n'est pas tout : les réputations anciennes ont tant d'attrait pour les Anglais qu'il n'est pas possible de leur faire écouter un opéra dans lequel ils n'entendent point Braham, miss Paton, miss Love, Sapio ou Phillips. Certains de la faveur publique, ces acteurs exigent des sommes considérables qui ruinent les entrepreneurs. Par exemple, Braham, malgré ses quelque soixante ans, reçoit vingt-cinq guinées par soirée; miss Paton n'est guère moins payée, et les autres chanteurs le sont dans la même propor-

tion. Qu'en résulte-t-il? le besoin d'une économie excessive sur tout ce que le public n'aperçoit pas. Il ne faut donc pas être étonné si les orchestres de Drury-Lane et de Covent-Garden sont très-inférieurs à ceux des Variétés ou du théâtre de MADAME, à Paris, et si les chœurs ne valent guère mieux. Tu peux juger de l'effet que cela fait quand on joue *Oberon*, *la Dame blanche* ou *la Muette de Portici*. A Drury-Lane, M. Tom Cooke est à la fois directeur de la musique, chef d'orchestre et acteur, pour remplir les rôles de second ténor, lorsqu'il y en a un dans l'opéra. Si le personnage ne doit paraître qu'au second acte, il dirige l'orchestre pendant le premier, cède ensuite sa place à quelque misérable violon, revient plus tard, enveloppé d'une redingote, pour battre la grosse caisse dans quelque passage obligé, parce qu'il n'y a personne pour remplir cet emploi, ou pour prêter son secours aux contrebasses, qui ne sont pas assez nombreuses. Voilà comme la musique est traitée à l'Opéra anglais.

L'économie des entrepreneurs s'exerce sur des objets plus importans encore, et qui ont une influence plus directe sur le sort de la musique en Angleterre : je veux parler de ce qui

concerne les droits des compositeurs. Les pastiches, composées de morceaux traduits de l'italien, et de quelques airs anglais, furent pendant long-temps les seuls opéras qu'on représenta en Angleterre sur les théâtres nationaux. Purcell, et après lui Arne et Arnold, composèrent enfin des opéras dont toute la musique était anglaise. La fortune du premier était assez considérable pour qu'il ne songeât qu'à la gloire qu'il devait retirer de ses ouvrages ; les deux autres ne considérèrent le théâtre que comme un léger accessoire de leur revenu, car la vente des airs de leurs opéras était tout le bénéfice qu'ils en tiraient. Depuis lors, le même usage s'est perpétué, et les compositeurs n'ont jamais obtenu des entrepreneurs le moindre prix de leur travail; en sorte qu'un musicien qui voudrait se livrer à la carrière du théâtre en est détourné par la certitude qu'il ne peut y avoir d'avenir pour lui dans cet emploi de son talent. La langue anglaise est si peu favorable à la musique, et si peu connue des étrangers, que jamais on ne publie la partition d'un opéra composé dans cette langue. Quelques airs devenus populaires sont seulement achetés par les marchands de musique, qui, moyennant une somme

peu considérable, profitent seuls de la vogue qu'ils obtiennent. En Italie, le travail d'un poète est compté pour si peu de chose que le manuscrit d'un *libretto* se paie environ 150 ou 200 fr. En France, on leur a fait une part plus large : ils partagent par moitié avec le musicien les droits d'auteurs qui sont payés par les entrepreneurs, et, par un usage assez bizarre, ils ont droit au tiers du prix que les marchands de musique paient aux compositeurs pour leur partition. En Angleterre, l'état des choses est encore plus singulier ; car l'entrepreneur ne paie que le prétendu poète, lequel a droit à une part égale à celle du compositeur dans la vente de la musique.

Après avoir lu ces détails, je pense qu'on ne sera point étonné du petit nombre de musiciens qu'a produits l'Angleterre. Comment, en effet, aimerait-on à cultiver un art dont on estime si peu les produits? Un compositeur anglais ne voit dans le résultat de ses travaux ni gloire ni argent : qu'est-ce donc qui pourrait le porter à écrire? Les artistes n'ont ordinairement de fortune que celle qu'ils se créent ; il faut qu'ils soient dans une situation aisée, et libres de toute inquiétude, pour que toute leur attention se concen-

tre sur l'exercice de leur art; il faut surtout que l'espoir d'une grande renommée soit le véhicule constant de leurs efforts. Rien de tout cela n'existe pour un compositeur dramatique anglais : il ne faut donc pas s'étonner si l'on ne trouve à Londres que des arrangeurs, qui n'estiment pas plus leurs travaux que le public. Mazzinghi, Reeve et beaucoup d'autres, qui ne valent pas la peine d'être nommés, ont donné soixante ou quatre-vingts prétendus opéras, qui n'étaient composés que de lambeaux arrachés aux véritables opéras italiens, français ou allemands, auxquels ils cousaient quelques airs de leur façon, et quelques mélodies irlandaises ou écossaises, sorte d'assaisonnement dont on ne peut se passer ici. Bishop même, qui a quelque talent, et de la réputation pour ses airs, n'a presque point fait autre chose.

Il y a dans l'opéra anglais une action continuelle et réciproque de la misérable composition de la musique sur les exécutans, et de l'ignorance de ceux-ci sur la musique. Naguère l'exécution d'un morceau d'ensemble était presque impossible, et ce n'est que depuis peu de temps qu'on a fait quelques progrès à cet égard. On pourrait cependant tirer parti de quelques

chanteurs; mais il faudrait pour cela plus de savoir, d'expérience, de goût et de zèle qu'on n'en pourrait trouver dans toute l'Angleterre. Braham eut autrefois un talent réel; mais quarante-cinq ans se sont écoulés depuis son premier début au Théâtre Royal, et les moyens extraordinaires dont la nature l'avait doué ont fini par céder à un si long exercice. Dans l'opéra italien, il chantait avec une vocalisation naturelle, et sans forcer sa voix; mais l'habitude de jouer au théâtre anglais depuis plusieurs années lui a fait prendre le défaut de crier, parce que le peuple anglais aime surtout les voix fortes et éclatantes. Maintenant la voix de Braham est ruinée, et il crie pour se faire entendre. L'affaiblissement de ses moyens se manifeste aussi par son intonation, qui est souvent au-dessous du ton. Comme acteur, il est complétement ridicule; mais le public anglais ne s'aperçoit point de tout cela; il suffit qu'il revoie le même Braham qui depuis si longtemps est l'objet de ses affections, pour qu'il soit satisfait; et il en sera de même tant que ce chanteur aura la force de monter sur la scène.

Miss Paton, qui, dit-on, est maintenant lady Lennox, a eu aussi beaucoup de talent; elle est

excellente musicienne, joue bien du piano, de la harpe, et chante avec beaucoup d'expression les airs anglais et écossais; mais le désir de plaire à un public ignorant lui a fait prendre l'habitude de forcer ses moyens, et son intonation est maintenant souvent défectueuse. Miss Love possède une belle voix de contralto, qu'elle maintient dans ses cordes naturelles. Elle crie beaucoup moins que miss Paton, mais elle n'a pas sa facilité de vocalisation. Toutefois, les habitués de Drury-Lane l'aiment beaucoup. Miss Betts, qui joue à Drury-Lane, a moins de réputation que les cantatrices que je viens de citer, mais elle semble être mieux organisée pour les styles italien et français. Je l'ai entendue dans *la Muette de Portici*, et j'ai trouvé sa manière satisfaisante : si elle était bien dirigée, elle pourrait être en peu de temps digne de figurer au nombre des meilleurs sujets du théâtre anglais. Parmi les ténors, je n'ai cité que Braham; c'est aussi le seul qui mérite cette distinction. Un certain M. Vood, qu'on aime beaucoup à Londres, m'a paru détestable. Je l'ai entendu à Covent-Garden, dans *the Maid of Judah*, traduction ou parodie d'*Ivanhoe* : il m'a semblé n'être propre qu'à jeter des cris. Les

autres prétendus ténors sont encore pires que celui-là. Quant aux basses, il en est deux qui méritent d'être distingués : ce sont Sapio et Phillips. Je n'ai point entendu le premier, qu'on vante beaucoup, parce qu'il est en ce moment privé de sa liberté, par suite du mauvais état de ses affaires. Phillips possède une belle voix et une manière assez large ; mais il est froid, et peu propre à la profession de chanteur dramatique.

Si tous les acteurs que je viens de nommer étaient réunis à un seul théâtre, on pourrait en former un ensemble assez satisfaisant, qu'il serait facile d'améliorer en peu d'années; mais il n'en est point ainsi. Covent-Garden et Drury-Lane se les disputent, et le partage qu'ils en font laisse un tel vide dans les cadres qu'il est impossible d'entendre un opéra passablement exécuté à l'un ou à l'autre théâtre. D'ailleurs, la clôture forcée de ces théâtres, au mois de juin, désorganise chaque année les acteurs, les chœurs et l'orchestre, qui ne sont engagés que pour la saison, dont la durée est de six ou sept mois. Les artistes de tout genre se trouvent, par suite de cet arrangement, libres de passer d'un théâtre dans un autre, mais toujours in-

certains du sort qui leur est réservé, et privés de ressources pendant une partie de l'année. Il est vrai que, dans cet intervalle, un autre Opéra anglais, sans mélange d'aucun autre genre, s'ouvre au petit théâtre que l'on nomme *English opera house*, et que le directeur de ce spectacle recrute ses moyens d'exécution à Drury-Lane et à Covent-Garden. Ce moment serait le plus favorable pour composer une bonne troupe, et pour obtenir une bonne exécution; mais *English opera house* n'étant ouvert que dans un temps où Londres est désert, le directeur est forcé de diminuer ses frais autant qu'il peut, et conséquemment de n'engager que des artistes d'un ordre inférieur. Il est facile de voir, d'après cela, que des causes étrangères aux dispositions des Anglais pour la musique influent sur le mauvais état de cet art dans les théâtres lyriques, et que le manque absolu d'institutions stables est, comme je l'ai dit plusieurs fois, l'origine de tous les défauts qu'on y remarque. Tant que l'existence des théâtres n'aura point de bases plus solides, tous les efforts qu'on fera pour les améliorer seront infructueux, et, par suite, le goût de la nation ne pourra se perfectionner. En de certains

pays, l'autorité, qui veut régir les théâtres sans en comprendre le mécanisme, compromet leur prospérité; en Angleterre, l'indifférence absolue produit des effets analogues.

Adieu, mon ami.

FÉTIS.

Huitième Lettre.

Londres, 2 juillet 1829.

Mon cher ami,

Dans l'examen des causes qui s'opposent aux progrès du goût musical en Angleterre, je n'ai parlé jusqu'ici que du manque d'institutions relatives à cet objet, ou de l'insuffisance de celles qui existent; il me reste à démontrer que la manière dont la société use de la musique est encore plus préjudiciable à cet art.

Londres n'est en quelque sorte qu'une habitation de circonstance pour les Anglais. La clôture du parlement est le signal de leur départ. Ceux qui possèdent de grandes richesses se re-

tirent dans leurs terres, habitations enchantées, dans lesquelles ils réunissent tous les plaisirs champêtres et toutes les jouissances du luxe; les autres vont sur le continent faire des économies, dont ils ont besoin pour satisfaire leur vanité pendant le peu de mois qu'ils passent dans la capitale de leur pays. Les dépenses excessives qu'ils font pendant une courte saison les obligent à suivre ce régime. Dès la fin de juillet, Londres devient un désert dont nos villes de province les plus solitaires n'offrent point l'image; car ce ne sont pas seulement les riches qui s'en éloignent: tous ceux qui vivent à leurs dépens, les artistes, les modistes, les parasites, les *industrieux* de toute espèce, se dispersent aussi, et vont se préparer aux travaux de la saison suivante, ou se reposer de leurs fatigues. Quatre mois composent ce qu'on nomme à Londres *la saison;* ils s'étendent depuis le 15 mars jusqu'au 15 juillet: alors une activité prodigieuse et sans égale règne dans cette ville, qui présentait auparavant le spectacle d'une vaste solitude; alors commence une série non interrompue de concerts, de spectacles, d'oratorios, de soirées musicales, et de fêtes de tout genre. La multiplicité de ces plaisirs est telle

qu'on conçoit à peine comment les femmes, et même les hommes les plus robustes, ne succombent pas sous la fatigue qu'ils leur occasionent.

Tout le monde apprend la musique en Angleterre, non pour la savoir, mais parce qu'il est du bon air de dépenser de l'argent pour cet art, et d'avoir tel ou tel artiste renommé pour maître. Quelques jeunes dames, douées de dispositions réelles pour le piano ou pour le chant, possèdent de beaux talens; mais, en général, la musique n'est cultivée par les Anglais que comme un moyen de dissiper l'ennui qui les tue. Le chant et le piano sont adoptés de préférence à tout autre partie de la musique : on assure que le nombre des personnes qui en donnent des leçons s'élève à plus de quatre mille. MM. J.-B. Cramer et Moschelès sont au premier rang parmi les professeurs. Tu sais quelle est la réputation du premier : elle n'est point usurpée. M. Cramer n'est plus jeune, et son exécution sur le piano n'a plus la fermeté ni le brillant qu'elle eut autrefois ; mais sa manière de toucher l'instrument est charmante, sa qualité de son est parfaite, et personne ne joue l'adagio aussi bien que lui. Il m'a rappelé le plaisir que me faisait

Dussek. M. Moschelès a beaucoup modifié sa manière depuis qu'il s'est fait entendre à Paris. Il possède encore le brillant et la facilité d'exécuter des tours de force qui le faisaient admirer, et qui ont servi de modèle à M. Herz; mais il en use modérément, et chante maintenant sur le piano avec autant de perfection que de goût. Après ces deux maîtres viennent MM. Schelesinger, Pio Cianchettini, Potter, et madame Anderson, qui possèdent des talens estimables. Le reste des professeurs est plus ou moins obscur; mais tous ont une clientelle, et vivent.

Parmi les professeurs de chant on remarque M. Lanza, auteur d'un bon ouvrage élémentaire sur l'art qu'il enseigne; MM. Bégrez, Attwood et Curioni. Velluti a établi une école de chant à Londres, et la plupart des chanteurs attachés au Théâtre Italien donnent aussi des leçons. Mais, outre ces talens connus, il est une foule de maîtres obscurs qui enseignent un art qu'ils ignorent, et qui sont néanmoins fort occupés. Le patronage s'applique à tout en Angleterre, et l'on y est si convaincu de sa puissance que les artistes cherchent moins à acquérir du talent qu'à se faire des amis. Quiconque en a parmi les puissans et les riches est certain de sa for-

tune, et c'est tout ce qu'on veut dans un pays où la culture des arts n'est considérée que comme un négoce. Avec le secours du patronage, des musiciens, dont les noms n'avaient jamais frappé ni mes yeux ni mon oreille, donnent ici des concerts brillans et productifs, auxquels ils ne prennent part qu'en touchant la recette; mais le plus beau talent, s'il n'a point d'amis, ne parviendra jamais à rassembler un auditoire pour l'entendre. Cette puissance du patronage dont je parle est telle qu'il n'est même pas nécessaire d'être musicien pour donner un concert à bénéfice : on a vu des marchandes de modes en donner de fort brillans, à l'aide de quelques grandes dames qui les protégeaient.

Ici tout est spéculation : il ne faut donc pas s'étonner de la multiplicité des concerts; multiplicité qui est telle que, depuis près de trois mois, il s'en est donné trois ou quatre chaque jour. Il n'est point de moyen que le charlatanisme n'emploie pour les rendre productifs. Les annonces emphatiques des journaux, les affiches d'énorme dimension, les petits billets qu'on distribue dans les salles de spectacle, et jusque dans les rues, rien n'est négligé. Ici, il

n'est point permis de poser ces affiches sur les murs, mais on les met en étalage chez les marchands de musique, chez les épiciers, et même jusque sur le dos d'un mouton ou d'un bœuf dans la boutique d'un boucher. Concert le matin à *Argyll-Room*, concert le matin à *King's-Theatre*, concert le soir à Covent-Garden, concert le soir à *Wills's-Room*; voilà ce qu'on voit ici tous les jours. Mais qui n'a point entendu de ces concerts ne peut s'en former une idée juste. Un orchestre rassemblé à la hâte, et qui jamais ne fait de répétition; quelques chanteurs renommés, succombant sous la fatigue de leurs travaux non interrompus, et qui sont obligés de redire sans cesse les mêmes morceaux; un plus grand nombre de chanteurs et d'instrumentistes médiocres; un choix de musique mis à la portée de l'auditoire, où l'on remarque d'abord *la Savoyarde*, et *le Petit Tambour de la Garde nationale*, airs chantés avec le plus grand succès par M. Debegnis, et toujours redemandés. Je l'avoue, je ne croyais pas pouvoir éprouver le dégoût de musique que m'ont inspiré les concerts de Londres; on conçoit à peine qu'il reste quelque talent aux artistes qui y sont employés.

Par un examen attentif de la société anglaise, on peut se convaincre qu'elle a besoin de la musique, mais qu'elle n'en a pas le goût. Cette distinction paraîtra peut-être plus subtile que solide : je crois cependant qu'elle ne manque pas de justesse. Je m'explique. La population anglaise se divise en deux classes qui ne se mêlent jamais, que rien ne peut réunir, et qui semblent former deux peuples différens : l'une se compose de cette population industrielle et sage qui a créé la plus belle civilisation qui soit au monde, et dont les travaux constans ont pour but le bien-être général, combiné de la manière la plus heureuse avec l'intérêt particulier. Cette classe ne manque point d'aptitude pour les arts ; mais elle n'a que peu de temps à consacrer à leur culture ; ils sont pour elle un délassement, et ne peuvent devenir une affaire. L'autre peuple, qui croit, en effet, n'être point du même sang que le premier, est cette aristocratie, qu'on pourrait appeler *la plaie de l'Angleterre ;* mal d'autant plus funeste en l'état des choses que le royaume britannique ne pourrait peut-être en guérir sans enfanter des maux plus grands. Un Anglais fort distingué par les qualités de son esprit me disait, en par-

lant des individus de cette classe, qu'ils sont les derniers des humains. Il y a probablement plus d'humeur que de vérité dans cette boutade; mais on doit convenir que, s'ils ne sont les derniers, ils sont du moins les plus ridicules. Ils s'appellent entre eux *le monde fashionable* (the fashionable world); ce qui ne veut pas dire qu'on soit fashionable pour être noble : mais les fashionables ne se trouvent que dans leurs rangs. Il serait assez difficile d'expliquer comment on acquiert la qualité de fashionable, et comment on la perd. Tel qui était décoré de ce titre cette année rentrera peut-être dans l'obscurité la saison prochaine. *Fashionable* signifie *à la mode*, ou *qui suit la mode*. Pour être susceptible d'être fashionable, il faut cacher soigneusement les qualités de son esprit, et dissimuler son savoir; car *la fashion* n'aime point qu'on lui fasse apercevoir sa stupidité ou son ignorance. Mais il ne suffit pas d'être pourvu d'une intelligence bornée pour être à la mode : un habit, un équipage, un souper, un concert, procurent quelquefois cet avantage. Un artisan, un littérateur, un médecin, deviennent aussi fashionables par l'usage que la fashion fait de leurs talens : tous leurs efforts tendent vers ce but, parce que leur

avenir est renfermé dans cette maxime : *Devenez fashionable, et votre réputation sera assurée comme votre fortune.* Un homme veut faire un cours d'histoire, de littérature ou de musique; il ne sait rien de tout cela; mais peu importe: qu'il soit fashionable d'assister à ses lectures, et chacun y voudra courir. Il parlera ensuite de la pluie et du beau temps, sans qu'on songe à ses promesses : ce n'est pas de cela qu il s'agit.

Lorsque la fashion assiste à un concert, elle ne se soucie guère d'entendre de la musique; mais ce lui est une occasion de se réunir; et le bruit des voix et des instrumens lui semble un accompagnement agréable à sa conversation, A peine l'accompagnateur a-t-il donné le signal, en préludant sur le piano, que des colloques s'établissent dans toute la salle; le brouhaha devient bientôt semblable à celui d'une place publique, ou d'un marché, et cela dure jusqu'à ce que le morceau soit fini. Il faut cependant avouer qu'un artiste est ordinairement excepté de ce méprisant accueil : ce fortuné mortel est le chanteur, ou plutôt la cantatrice à la mode. Dès que sa voix se fait entendre, le silence se rétablit. Par cette préférence, la fas-

hion est bien aise d'avertir qu'elle n'est point insensible aux charmes de la musique, et que, si elle n'écoute pas le reste, c'est que ce reste ne mérite pas son attention. Il ne faut pas croire toutefois que ce soit avec discernement qu'elle accorde sa faveur à tel ou tel chanteur : des causes souvent indépendantes de leur talent décident de leur succès. La saison actuelle offre une preuve évidente de ce que j'avance. Autrefois, les Anglais de la haute société prodiguaient l'or pour leurs plaisirs, et offraient aux artistes, par leurs largesses, une compensation aux jouissances d'amour-propre qu'ils ne peuvent leur procurer. Mais, depuis qu'ils ont la liberté de parcourir le continent, ils ont appris à faire, avec économie, les honneurs de leur vanité. Cette année, ils ont décidé qu'ils diminueraient le prix qu'ils accordaient précédemment aux chanteurs pour leurs soirées. Madame Malibran refusa d'abord de souscrire à cet arrangement; et dès lors il fut décidé qu'elle n'aurait point de succès : car il suffit ici que quelques chefs de la haute société annoncent qu'il ne sera point fashionable d'entendre un artiste, pour qu'il se trouve à l'instant dans la situation d'un *paria*, que chacun fuit et méprise. Il fal-

lut bien que madame Malibran cédât : sa complaisance lui valut dès ce moment la faveur qu'on lui avait refusée jusqu'alors, et son éloge sortit de toutes les bouches qui la dénigraient auparavant. Je pourrais citer mille exemples semblables, qui démontreraient jusqu'à l'évidence que la haute société anglaise n'a point le sentiment de la musique, qu'elle n'aime point cet art, et que, si elle en use, c'est pour occuper son oisiveté, et tromper son ennui.

Il était nécessaire que j'entrasse dans ces détails pour achever de faire voir la vérité de la proposition que j'ai plusieurs fois énoncée, savoir : que, si la musique ne fait point de progrès en Angleterre, le manque d'institutions et la manière défectueuse dont la société est constituée en sont les seules causes; car, encore une fois, je ne crois pas que les Anglais soient absolument dépourvus de facultés musicales. L'aristocratie anglaise qui nuit à tout, parce qu'elle possède toutes les richesses, et parce qu'elle en use sans discernement, fait à la musique plus de mal qu'à toute autre chose, parce que, seule, elle a le temps de s'en occuper, et le pouvoir de la rendre florissante. Si cette aristocratie était moins sotte; si tout ce qui honore l'intel

ligence humaine n'était lettres-closes pour elle, on verrait bientôt les artistes anglais se distinguer dans la musique comme ils le font en quelques parties de la peinture. Je sais que le climat sombre et lourd de l'Angleterre est peu favorable à l'imagination ; cependant il ne faut pas croire qu'il y soit absolument contraire, car c'est sous l'influence de ce climat que Hændel a composé ses plus beaux ouvrages, et cela, pendant un séjour de plus de quarante ans. Mais quel avenir y a-t-il pour un compositeur, pour un chanteur, ou pour un instrumentiste anglais? Avec des gens qui ne jugent du mérite d'un artiste que sur des réputations toutes faites, il n'y a point de ressources pour ceux qui commencent. Aussi n'est-il pas rare de voir de jeunes musiciens anglais, pleins d'enthousiasme d'abord, se refroidir peu à peu par les obstacles qu'ils rencontrent, et se convaincre enfin de la nécessité de considérer l'exercice de leur art comme un moyen d'existence ou de fortune, et non comme le chemin de la gloire.

Mais du moins y a-t-il quelque espoir de voir s'améliorer cet ordre de choses, et de perfectionner le goût de la gent fashionable? je ne le pense pas. Ce n'est pas d'aujourd'hui que l'on

DES RÉVOLUTIONS DE L'ORCHESTRE.

Toutes les parties de la musique ont été soumises à des variations périodiques : mais aucune n'a subi de plus grands changemens que la composition des orchestres. Ces changemens ont eu plusieurs causes : d'une part l'invention de nouveaux instrumens, l'abandon de plusieurs autres, les perfectionnemens de quelques-uns, et surtout l'accroissement d'habileté des exécutans ; de l'autre, les progrès de la musique, le besoin de nouveauté, la satiété des choses simples, l'empire de la mode ; voilà plus qu'il ne fallait pour provoquer des révolutions plus ou moins remarquables, et nous amener insensiblement à l'éclat de l'orchestre Rossinien.

Il est intéressant de suivre dans ses révolutions cette partie de l'art qui, de nos jours, est devenue si importante. J'examinerai ensuite l'état actuel des proportions de l'orchestre ; les

perfectionnemens possibles, et cette question qui se présente : Quelles sont les bornes naturelles du développement de l'orchestre?

La nature des instrumens qu'on possédait à l'époque des premiers essais de musique dramatique ne pouvait donner que des orchestres doux et sourds; c'étaient des violes à cinq, sept ou neuf cordes; des ténors de viole, qui étaient accordés une quinte plus bas que le dessus; des basses de viole, ou *viole da Gamba*[1], et des contre-basses de viole, qui étaient montées de neuf cordes et qui avaient neuf pieds de haut[2]. Le violon, qui a pris naissance en France, existait déjà, mais était peu répandu; le clavecin, la guitare, le théorbe et la harpe se joignaient toujours aux concerts de violes, et l'orgue tenait lieu d'instrumens à vent; ceux-ci étaient cependant connus. Il y avait des flûtes à bec, percées de six, de neuf et de douze trous; quelques-uns avaient une clef qui était toujours enfermée dans un barillet percé d'un

[1] La viole et le ténor de viole se jouaient sur le genou, avec l'archet renversé. Dans le seizième siècle, ces violes avaient des cases comme la guitare, pour y poser les doigts; la *viola da Gamba* se tenait entre les jambes, mais se jouait avec l'archet renversé.

[2] On voit cet instrument dans le tableau des *Noces de Cana*, par Paul Véronèse.

nombre considérable de trous, pour laisser échapper le son; les plus petites s'appelaient *flageolets*, le dessus était nommé *flûte douce*, le ténor *chalumeau*, et la basse de flûte, *laridon*. Tous ces instrumens formaient des harmonies complètes qu'on appelait *concerts de flûtes*[1].

A l'égard des instrumens de cuivre, ils ne servaient au théâtre que pour exprimer les mouvemens de guerre ou la chasse; ils comprenaient la trompette militaire, qui était semblable à notre trompette de cavalerie; la trompette droite, appelée *bombarde*, qui était percée de sept trous, avec une clef pour boucher le septième[2]; le cor, ou *cornet à bouquin*, qui était aussi percé de sept trous, dont l'un se bouchait avec une clef : son embouchure était celle de la trompette[3]; enfin le *trombone*, que

[1] La flûte traversière, qui était percée de six trous, sans clef, était connue alors, mais seulement en Allemagne; plus tard, elle s'est introduite en France, en Italie et en Angleterre, et y a pris le nom de *flûte allemande*.

[2] Cette disposition de la *bombarde* et du *cornet à bouquin* a été reproduite et perfectionnée de nos jours dans les *trompettes à clefs*, les *ophicleïdes*, etc.

[3] Le cor ou cornet à bouquin avait la forme d'une corne; on s'en servait encore au commencement du règne de Louis XIV. Ce n'est qu'à la fin du dix-septième siècle qu'on a appris à tourner les cors ronds; ils ne servirent d'abord que pour la chasse.

les Français appelaient *saquebute*, et les Allemands *posaune*, et qui avait déjà la forme que nous lui voyons maintenant.

On avait, en Allemagne, dès le commencement du seizième siècle, un grand hautbois rustique qu'on appelait *krumhorn* (cor courbé), parce qu'il avait la forme d'un bâton pastoral. Cet instrument était percé de six trous; il y en avait de diverses grandeurs pour jouer le premier et le second dessus, le ténor et la basse; mais jusqu'au dix-septième siècle on ne se servit au théâtre de hautbois d'aucune espèce.

Le plus ancien monument qui soit venu jusqu'à nous sur la composition d'un orchestre, est l'opéra d'*Orfeo*, composé par Monteverde, en 1607, c'est-à-dire environ dix ans après que le premier essai de musique dramatique eût été fait à Florence. Cet ouvrage a eu deux éditions; la première, en 1608, la seconde, à Venise, en 1615; on y trouve en tête l'indication des instrumens qui servent à l'accompagnement, dans l'ordre suivant :

Duoi gravicembani (deux clavecins);

Duoi contrabassi da viola (deux contre-basses de viole);

Dieci viole da brazzo (dix dessus de viole);

Un arpa doppia (une harpe double[1]);

Duoi violini piccoli alla Francese (deux petits violons français);

Duoi chitaroni (deux guitares);

Duoi organi di legno (deux orgues de bois[2]);

Tré bassi da Gamba (trois bases de viole);

Quatro tromboni (quatre trombones);

Un regale (un jeu de régale[3]);

Duoi cornetti (deux cornets);

Un flautina alle vigesima seconda (un flageolet[4]);

Un clarino con tre trombe sordine (un clairon avec trois trompettes à sourdines[5]);

[1] La harpe double avait deux rangs de cordes pour augmenter la force du son ; elle avait été inventée en Irlande, dans le moyen-âge.

[2] Par orgue de bois l'auteur entend un jeu de flûte bouché, ou *bourdon*, tel qu'on le fait dans nos grandes orgues.

[3] Le jeu de *regale* était un petit orgue composé d'un jeu d'anche monté sur pied, mais sans tuyaux; le son avait de l'analogie avec celui du *phys-harmonica* de nos jours. On trouve encore un jeu de régale dans quelques orgues anciennes.

[4] Le flageolet est indiqué ici sous le nom de *flautina alla vigesima seconda*, parce que sa note la plus grave sonnait la triple octave aiguë du tuyau d'orgue de quatre pieds, qu'on prenait pour base des voix et des instrumens.

[5] Je n'ai vu les trompettes à sourdine indiquées dans aucun autre endroit, et j'ignore ce que c'était. Le clairon était une petite trompette qui sonnait l'octave aiguë.

Ces instrumens ne jouaient point tous à la fois. Monteverde les a disposés de manière à ce qu'ils s'appropriassent à la qualité des personnages qu'ils devaient accompagner. Ainsi les deux clavecins jouaient les ritournelles, et l'accompagnement du prologue, qui est chanté par *la Musique* personnifiée. Les deux contrebasses de viole accompagnaient Orphée; les dix dessus de viole faisaient les ritournelles du récitatif que chantait Eurydice; la harpe double servait à l'accompagnement d'un chœur de nymphes; *l'Espérance* était annoncée par une ritournelle des deux violons français; le chant de Caron était accompagné par deux guitares; le chœur des esprits infernaux, par les deux orgues; Proserpine, par trois basses de viole; Pluton, par quatre trombones; Apollon, par le petit orgue de régale; et le chœur finale des bergers, par le flageolet, les deux cornets, le clairon et les trois trompettes à sourdines. Il y avait sans doute de la maigreur dans la séparation de tous ces instrumens; mais on ne peut nier qu'il en résultât beaucoup de variété.

Plus tard on réunit les instrumens en masses plus imposantes de violons, de violes et de

basses ; mais les instrumens à vent disparurent à peu près de l'orchestre. En 1634, Étienne Landi, musicien de la chapelle pontificale, écrivit un drame musical, intitulé *Il S. Alessio*, dans lequel l'orchestre est composé de trois parties distinctes de violons, de harpes, de luths, de théorbes, de basses de viole, et de clavecins pour la basse continue. Cet assemblage paraîtrait aujourd'hui bien sourd, mais il devait produire un effet original.

L'orchestre des compositions de Cavalli, de Carissimi et de Lulli se compose principalement de violons, de violes de diverses grandeurs, de basses de viole et de doubles basses de viole, que les Italiens appelaient *violoni*. Les parties de violon étaient écrites à la clef de *sol*, sur la première ligne, et les diverses espèces de violes à la clef d'*ut*, sur la première, sur la seconde et sur la troisième lignes. Toutes les partitions de Lulli offrent ces dispositions. Ce compositeur joignit quelques parties d'instrumens à vent à son orchestre. On trouve en divers endroits de ses ouvrages l'indication des flûtes[1], de haut-

[1] Il ne faut point oublier que c'étaient des flûtes à bec, et non la flûte traversière, dont l'usage ne commença à se répandre que vers 1710.

bois[1], de bassons[2], de fagots[3] et de trombes[4]. Mais quoique le nombre des instrumens fût augmenté et leurs accens plus variés, l'accom-

[1] Le hautbois ancien (1630) avait huit trous, sans clef; sa longueur totale était de deux pieds; le son en était dur et rauque. Le ténor du hautbois, qu'on appelait *doucine*, était plus bas que le dessus d'une quinte; il avait deux pieds quatre pouces de long, huit trous, dont l'un se bouchait avec une clef qui était enfermée dans un barillet percé de trous, qu'on nommait *pirouette*. La basse de hautbois avait cinq pieds de long et onze trous, dont quatre se bouchaient avec des clefs qui étaient enfermées dans une boîte. Cet instrument, qui était droit et qui avait la forme du hautbois, se jouait avec un bocal comme le basson.

[2] Le basson était d'une seule pièce, et n'avait pas de pavillon comme la basse de hautbois; il avait douze trous, quatre clefs, et descendait plus bas que la basse de hautbois. On le jouait aussi avec un bocal.

[3] Le fagot, instrument qui appartient au genre du hautbois, fut inventé, en Italie, au commencement du dix-septième siècle, par un prêtre nommé *Affranio*. Il était formé de plusieurs pièces comme le basson actuel. On en avait de trois espèces : la première avait douze trous et trois clefs; la seconde avait le même nombre de trous, mais point de clefs. Plusieurs de ces trous se bouchaient avec des chevilles, qu'on ôtait ou qu'on mettait pour jouer dans certains tons. Le troisième fagot s'appelait *courtaut*, parce qu'il était plus petit que les autres; il avait onze trous et trois clefs. On s'en servait pour les basses de *musettes*.

Le dernier instrument de l'espèce du hautbois était le *cervelas*. Il avait la forme d'un barillet, et n'avait que cinq pouces de long; on le jouait avec une anche de hautbois. Il était percé de seize trous sur sa capacité, et la disposition en était telle qu'il descendait aussi bas que s'il eût eu trois pieds et demi de long.

[4] Ces trombes n'étaient autre chose que le cornet à bouquin.

pagnement ne faisait que suivre la voix dans presque toutes les occasions; les ritournelles seules offraient un peu plus de légèreté. Cette manière monotone se perpétua en France jusqu'à Rameau : l'Italie même n'était guère plus avancée au temps de Pergolèse. Leo et Durante furent, dans ce pays, les premiers qui surent mettre dans l'orchestre un intérêt particulier, sans augmenter le nombre des instrumens; mais cet art fut surtout perfectionné par Majo et Jomelli.

L'invention de la clarinette, en 1690, par Jean Christophe Denner[1], l'introduction de la flûte traversière dans les orchestres, et les perfectionnemens du cor de chasse fournirent aux compositeurs des moyens de varier les effets, dont ont ne reconnut pas d'abord tout le mé-

[1] Jean-Cristophe Denner, célèbre luthier, naquit à Leipsick, le 13 août 1655. A l'âge de huit ans, il suivit ses parens à Nuremberg, où ils se fixèrent; il apprit dès son enfance à tourner des flûtes, art dans lequel son père avait beaucoup d'habileté. Jean-Christophe, doué d'un esprit inventif, chercha dans la suite à perfectionner cet instrument, et inventa, outre la clarinette, ceux qui ont été connus sous les noms de *storh fagott* (basson à canne), et de *rachetten fagött* (basson à raquette ou à fusée), lesquels ont cessé depuis long-temps d'être en usage. Denner mourut à Nuremberg, le 20 avril 1707, laissant deux fils qui ont soutenu dignement la réputation de leur père.

rite, parce qu'on n'en sentait pas la nécessité. L'art était neuf alors : les formes du chant étaient loin d'être épuisées; elles seules attiraient l'attention, et les hommes de génie qui brillaient au commencement du dix-huitième siècle procuraient au public de vives jouissances par les choses les plus simples. Plus tard, l'expression de la parole, des situations et des sentimens dramatiques, devint l'objet important pour les artistes et pour les amateurs. Ce n'était point encore le moment de chercher des ressources dans les combinaisons plus ou moins heureuses d'instrumens divers. Seulement, l'accompagnement du chant commençait à se détacher de la partie principale, et à prendre une physionomie particulière. L'habileté des instrumentistes augmentant à mesure que les compositeurs avaient besoin d'étendre le cercle de leurs effets, permettait de varier les formes mélodiques de l'orchestre. Jomelli, Piccini et Gluck, à qui l'on doit beaucoup d'heureuses innovations en ce genre, suivaient plutôt la pente où les entraînait leur génie que le goût du public; car celui-ci était encore loin de discerner dans l'effet général de la musique ce qui appartenait à l'orchestre. On peut même dire que cet

orchestre l'importunait plus qu'il ne lui était agréable. Le chant, le chant seul attirait son attention; et tout ce qui pouvait l'en distraire lui déplaisait. De là vient qu'on adressait souvent aux musiciens que je viens de nommer le reproche de trop sacrifier aux instrumens.

Le développement des formes de l'opéra bouffe par Galuppi donna naissance aux morceaux dans lesquels le principal intérêt est jeté dans l'orchestre, tandis que les chanteurs ne font qu'une sorte de conversation *de note et parole.* Cette idée, perfectionnée par Paisiello, Cimarosa, Guglielmi, Mozart et Rossini, est devenue la source d'une foule d'effets charmans et de morceaux parfaits en leur genre.

Haydn, en perfectionnant les formes de la symphonie, prépara, vers 1760, l'importance que l'orchestre allait acquérir dans la musique dramatique. C'était à Mozart qu'était réservée la gloire de créer cette importance, sans qu'on pût l'accuser de chercher dans des effets d'instrumens des ressources à défaut de chant, d'expression ou de force. Génie original s'il en fut jamais, nul n'a eu plus que lui des chants suaves, expressifs et vigoureux; mais comme son organisation toute musicale le portait à per-

fectionner tout ce qu'il touchait, il sut donner à son instrumentation un degré d'intérêt dont il n'y avait point eu d'exemple jusqu'à lui, et sut s'arrêter au point qu'il semble qu'on ne puisse dépasser sans que ce soit au détriment du chant, et sans qu'il en résulte de la fatigue pour les organes. Il faut se rappeler que ses beaux ouvrages ont été composés de 1786 à 1792, et qu'avant cette époque, on ne voit point qu'aucun autre musicien eût étudié, comme lui les ressources de la qualité de son de chaque instrument; son orchestre est toujours le résultat d'un sentiment vif et profond, et jamais d'un calcul. On peut le dire sans crainte d'être jamais démenti, Mozart a atteint le point le plus élevé de perfection dans l'instrumentation du finale du second acte des *Noces de Figaro*, de presque tout *Don Juan*, et de *la Flûte enchantée.*

Les travaux de Paisiello, de Cimarosa et de leurs successeurs n'ont rien ajouté aux inventions de ce grand artiste : ces musiciens sont même restés fort au-dessous de lui, soit sous le rapport de la variété d'harmonie, soit sous celui des effets d'orchestre. En France, Méhul et M. Cherubini ont ajouté aux ressources créées

par Mozart les perfectionnemens de l'instrumentation de cuivre[1], et des formes d'accompagnemens contraints et symétriques dont on peut tirer bon parti quand on n'en abuse pas. Mais l'Italie était destinée à être le théâtre d'une révolution complète, tant dans le système harmonieux que dans celui de l'instrumentation; révolution dont nous avons été les témoins et dont Rossini est l'auteur. Après avoir emprunté à Mozart, à Beethoven, à Cherubini et à Méhul leurs moyens d'effet, auxquels il a fait subir les modifications de son génie, lui-même s'est porté en avant par les additions qu'il a faites aux procédés employés par ses prédécesseurs. Ses compositions offrent les premiers exemples de quatre parties de violon, la réunion formidable de quatre cors, trompettes ordinaires, trompettes à clefs, trombones, ophycleïdes, etc. servant seuls d'accompagnement à quelques morceaux ; les formes variées de dessein et d'harmonie de ces instrumens, qui y paraissaient peu propres, et l'usage constant de la grosse caisse, des cymballes et des triangles. Les

[1] C'est dans leurs ouvrages qu'on trouve pour la première fois quatre cors dans différens tons, et un emploi très-heureux des sons bouchés de cet instrument.



effets admirables qu'il en a tirés le justifient de l'abus des moyens; et rien ne prouve mieux son génie que d'avoir pu faire aimer tout ce bruit à un peuple qui auparavant avait de l'aversion pour tout accompagnement trop nourri.

Tout en rendant justice au talent supérieur, on est forcé de convenir néanmoins que les proportions de l'orchestre sont rompues par l'usage fréquent de ces instrumens si bruyans. Le fondement des orchestres sera toujours le violon et la basse; mais comme leur nombre n'a point été augmenté jusqu'ici dans les théâtres des principales villes de l'Europe, il arrive que la sonorité des instrumens à cordes est étouffée sous celle des flûtes, des hautbois, des clarinettes, des bassons, des cors, des trompettes, des trombones, des ophycleïdes, des timbales, de la grosse caisse et des cymbales. A l'Opéra de Paris, les violons et les basses étant très-nombreux, ce défaut n'est pas très-remarquable; mais déjà il est sensible au théâtre Italien, et c'est bien pis dans les provinces. Cependant il n'est pas toujours possible d'augmenter les masses proportionnellement; la rareté des artistes, le défaut d'emplacement, peuvent s'y opposer. Il est donc fâcheux d'être arrivé au point d'avoir

besoin d'une multitude d'effets qui finissent par se nuire.

Mais en supposant que les proportions pussent s'établir partout, une question se présente; la voici : abstraction faite des créations du génie, que fera-t-on maintenant pour continuer la marche progressive des effets dont on est devenu si avide? espère-t-on en obtenir de nouveaux en augmentant les moyens de faire du bruit? non; car ces moyens mêmes sont interdits, à moins qu'on n'augmente le diamètre des tambours et des timbales. D'ailleurs on se lasse du bruit comme de toute autre chose. D'un autre côté, il y aurait peut-être beaucoup de difficulté à ramener le public à la simplicité d'orchestre de Cimarosa et de Paisiello; car remarquez qu'il faudrait bien plus de génie pour faire adopter cette marche rétrograde qu'il n'en a fallu pour nous conduire au point où nous sommes. Que reste-t-il donc à faire? Il me semble qu'on peut l'indiquer; voici mes idées à cet égard.

La variété est, comme on sait, ce qu'on désire le plus dans les arts, et ce qui est le plus rare. Le moyen d'obtenir le meilleur effet de l'orchestre serait donc d'établir cette variété

dans l'instrumentation au lieu d'adopter un système qui se représente à chaque morceau, comme on l'a fait depuis l'invention du drame musical. Tous les opéras du dix-septième siècle ont pour accompagnement des violons, des violes et des basses de viole; ceux du commencement du dix-huitième sont accompagnés par des violons, des basses, des flûtes et des hautbois : successivement les ressources augmentent; mais les formes de l'instrumentation sont toujours les mêmes tant qu'un système est en vigueur. De nos jours il est rare de trouver un air, un duo, une romance même qui n'aient pour accompagnement deux parties de violon, alto, violoncelle, contre-basse, flûtes, hautbois, clarinettes, cors, trompettes, bassons, timbales, etc. Quelle source de monotonie qu'une semblable obstination à reproduire toujours les mêmes sons, les mêmes accens, les mêmes associations! Pourquoi, avec des moyens bien plus développés, n'imiterait-on pas l'idée si heureuse de Monteverde de donner à chaque morceau une physionomie particulière, par la différence de sonorité des instrumens? On aurait des airs, des duos, des romances, des quatuors même accompagnés seulement par des

instrumens à cordes de différentes espèces, ou même d'une seule, telle que des violoncelles ou des violons et altos, ou enfin des doubles quatuors, dont l'un serait à sons soutenus et l'autre à sons pincés. On pourrait également employer des flûtes ou des clarinettes seules, des hautbois avec des cors anglais et des bassons. Mais pour user de ces moyens, il faudrait compléter certains systèmes d'instrumens tels que celui des flûtes et des clarinettes.

L'espèce du violon offre une suite complète dans ses premiers et seconds violons, altos, violoncelle et contre-basse. Le hautbois, qui se divise aussi en premier et second, a pour quinte le cor anglais, pour violoncelle le basson, et pour contre-basse le *contra-fagotto;* enfin l'instrumentation de cuivre à un double système complet; celui des trompettes ordinaires, des cors et des trombones dont le son se modifie principalement par les lèvres, et celui des trompettes à clef, et des ophycleïdes alto, tenor et basse. Mais la flûte et la clarinette n'ont pas les mêmes avantages. Iwan Müller, à qui l'on doit les perfectionnemens de ce dernier instrument, et qui a été frappé de cette considération, a donné la *clarinette-alto*, et s'est occupé de la construction

d'une *clarinette-violoncelle*: j'ignore quel est le résultat de ses recherches, mais il serait intéressant qu'il pût accomplir son dessein. A l'égard des flûtes, il y aurait un moyen de suppléer à leur insuffisance dans certains cas; ce serait d'avoir dans l'orchestre un jeu d'orgue qui serait composé de tous les registres possibles de flûtes ouvertes et bouchées.

On pourrait user de la variété d'effets que je propose, non-seulement dans des morceaux différens, mais même dans le cours d'une scène. La réunion de toutes les ressources aurait lieu dans les situations fortes, dans les *finales*, etc., et l'on en tirerait d'autant plus d'effet que cette réunion serait plus rare.

Tout cela, dira-t-on, n'est pas le génie. Je le sais bien, et cela est heureux; car s'il y avait des procédés pour faire de bonne musique, ce ne serait plus un art; on ne l'écouterait plus. Mais pourquoi ne point offrir à ce génie, sans lequel on ne peut rien, toutes les ressources que l'expérience et la réflexion font trouver? Pourquoi borner son domaine? Réduisez Mozart et Rossini au quatuor de Pergolèse, ils trouveront de beaux chants, une harmonie élégante même, mais ils ne pourront produire les effets

si énergiques que vous admirez dans leurs compositions. Comment supposer l'existence de la dernière scène de *Don Juan* (telle qu'on la joue au Théâtre-Italien) ou le finale de *Moïse* avec des violons, des altos et des basses? N'en doutons pas, ces beaux effets sont le résultat d'un orchestre formidable, et du génie qui a su le mettre en œuvre. Les grands maîtres des anciennes écoles ont aussi inventé des effets d'un autre genre avec des moyens bien plus simples. Eh! voilà pourquoi je demande qu'on ne renonce point à ces moyens; je désire qu'on use de tout : le reste est l'affaire du talent. Tout le monde a remarqué qu'au théâtre les morceaux sans accompagnement plaisent toujours quand ils sont bien chantés : cet effet est une conséquence naturelle d'un changement de moyens, indépendant même de la manière plus ou moins heureuse dont le compositeur l'emploie.

Il y a eu, comme je l'ai fait voir dans la partie historique de cet article, une progression continuée jusqu'aujourd'hui dans le développement de l'instrumentation : cette progression peut-elle continuer? Je ne le crois pas. Que faut-il donc faire pour ne point tomber dans

la monotonie ? Voilà toute la question. Je crois la résoudre en proposant de jeter un coup d'œil en arrière, non pour abandonner ce que nous possédons, mais pour nous enrichir de ce qu'on a abandonné.

DU ROI DES VIOLONS.

—

Il ne s'agit point ici de cette espèce de primauté qui est le privilége du talent; le *roi des violons* n'était pas, comme on pourrait le croire, celui qui jouait le mieux de son instrument, mais un maître de danse qui exerçait en France une juridiction bizarre sur tous les maîtres de danse et même sur tous les musiciens du royaume, et qui les obligeait à lui payer une certaine redevance pour avoir le droit de faire usage de leurs talens. Cette singularité, qui donna lieu à beaucoup de contestations et de procès, mérite d'être observée dans son origine.

On sait que l'on donnait le nom de *ménestrels* ou *ménétriers* aux musiciens ambulans, qui allaient de château en château, chantant des chansons et des poésies chevaleresques, et s'accompagnant de quelque instrument. Celui dont ils se servaient habituellement était le violon, au-

quel on donnait alors le nom de *vielle* ou *viole*[1]; de là vient qu'on appelait aussi les ménétriers des *vielleux*. Vers 1330, la confrérie de Saint-Julien des ménétriers fut établie, et, l'année suivante, elle fonda l'hôpital qui a porté ce nom, et se donna un chef qui prit le titre de *roi des ménétriers*. Les actes de cette confrérie furent enregistrés au Châtelet, le 23 novembre 1331. On appelait alors *menestrandie* une société nombreuse qui se composait de chanteurs, de joueurs d'instrumens, et même de baladins et

[1] Les mots *viole* et *viéle* qu'on trouve souvent dans les anciens poètes français signifient évidemment le violon. L'instrument que nous appelons *la vielle* se nommait *rote* dans la langue romane. Ce qui prouve que la *viéle* n'était autre chose que le violon, c'est qu'on la jouait avec un archet.

« J'alai o (avec) li el praelet
« O tote la viéle et l'archet
« Si li ai chanté le muset. »
Poésies de COLIN MUSET.

Dans les *Miracles de la Vierge* (par Gautier de Coinsi, liv. II, ch. XIV, fº 166, manuscrit de la Bibliothèque du roi, fonds de l'église de Paris, MS. nº 20), il en est un intitulé : *Du cierge que Notre-Dame Rochemadour envoia seur la* viéle *au menestrel* qui viéloit *et chantait devant s'ymage*. Ce ménestrel, nommé Pierre de Sygelart, ne passait jamais devant une image de la Vierge sans y faire une prière et sans chanter. La vignette placée en tête du miracle représente le ménétrier tenant son violon d'une main et l'archet de l'autre.

de faiseurs de tours. Les musiciens, humiliés de cette espèce d'association, se séparèrent de ces derniers, et firent, en 1397, de nouveaux règlemens, qui furent confirmés par une ordonnance de Charles VI, en date du 24 avril 1407. On voit par cette ordonnance que les ménestrels changèrent leur titre en celui de *joueurs d'instrumens, tant hauts comme bas*, dénomination qui semblerait indiquer qu'il y avait déjà des espèces de *basses de viole* vers la fin du quatorzième siècle. On voit d'ailleurs, dans un Mémoire publié en 1692, en faveur des clavecinistes contre les maîtres à danser de France, que les ménétriers se divisaient en deux classes: les joueurs de violon ou de *rebec* proprement dit, et les joueurs de *hautes-contres*, *tailles*, *quintes* et *basses*, instrumens qui n'étaient que des variétés de la viole, et qu'on trouve dans les partitions de Lulli. L'ordonnance de police du 29 avril 1689 donne aux ménétriers le titre de *joueurs d'instrumens tant hauts que bas, et hautbois.*

Louis XIV, qui confirma la charge de roi des violons, régla, par des statuts du mois d'octobre 1658, les droits et émolumens qui y étaient attachés. On y voit: 1° que l'on ne pouvait être admis à la maîtrise qu'après quatre années d'ap-

prentissage; 2° que les maîtres étaient obligés de faire inscrire leurs élèves chez le roi des violons, et de lui payer un droit pour chacun; en cas de fraude, le maître devait payer une amende de cinquante livres; 3° les élèves qui voulaient se faire recevoir maîtres payaient soixante livres au roi des violons, et dix livres aux maîtres de la confrérie de Saint-Julien; 4° les maîtres étaient tenus d'une redevance de trente sous par an envers la confrérie; 5° le roi devait envoyer des lieutenans dans les provinces pour faire observer les règlemens, et pour recevoir les maîtres; 6° il était défendu aux musiciens qui n'étaient pas maîtres *de jouer aux cabarets, chambres garnies et autres lieux, ni dessus de violons, basses et autres parties, à peine de prison*[1], et au cas de contravention, le roi des violons pouvait faire briser les instrumens. Les vingt-quatre violons de la grand'bande de la chambre du roi devaient aussi se faire recevoir par le roi des

[1] Il y avait cependant une exception en faveur de ceux qui ne jouaient que du *rebec*. Le rebec était un violon grossier qui avait précédé l'usage de celui que nous connaissons. Il avait la forme d'un battoir échancré par les quatre angles, au lieu d'être arrondi comme le violon, et n'était monté que de trois cordes : *mi, la, re*.

Il paraît, par une sentence du prévôt de Paris, du 2 mai 1644, qu'il y avait des hautes-contres, des tailles et des basses de *rebec*.

violons, et lui payer un droit. Les deux Constantin, les Dumanoir et Guignon sont les plus connus de ceux auxquels on conféra la dignité de roi. Ce dernier était un violoniste très-remarquable.

Quelque étendue que fût la juridiction du roi des violons, elle parut encore trop restreinte à Dumanoir le jeune, qui, se fondant sur la dénomination vague de sa confrérie (*Ménétriers et joueurs d'instrumens, tant hauts que bas*), voulut obliger les organistes, les maîtres de clavecin et même les compositeurs à prendre la maîtrise, et à lui payer un droit. Une sentence de police, du 16 juin 1693, confirma ses prétentions, et assimila à des ménétriers des musiciens tels que François Couperin, surnommé *le grand*, Nivers, et le Bègue. Ceux-ci appelèrent de cette sentence, et publièrent un Mémoire curieux, en réponse à celui de leur adversaire. Guil-

Cet instrument s'est maintenu en France jusqu'à la fin du dix-septième siècle, et y fut long-temps d'un usage général. On connaît ces vers de la 10e satire de Régnier.

O muse! je t'invoque, emmielle-moi le bec,
Et bande de tes mains les nerfs de mon *rebec*.

On trouve encore le rebec dans les mains des paysans de quelques cantons de l'Angleterre.

laume Dumanoir prétendait que la difficulté que faisaient les organistes et les maîtres de clavecin d'appartenir à la confrérie des ménétriers était injurieuse pour elle; que cette confrérie avait compté au nombre de ses membres des artistes du premier ordre et notamment *Lulli*, qui, ayant été violon de la grand'bande du roi, n'avait pu en remplir les fonctions sans être reçu maître. Les organistes et compositeurs répondirent que loin d'avoir été de la communauté des violons, Lulli en faisait si peu de cas, *veu le peu de facilité des maistres à jouer leurs parties sans les avoir étudiées, qu'il les traitait de maistres aliborons et de maistres ignorans;* qu'il était vrai qu'il eût joué du violon dans sa jeunesse, mais qu'il y avait renoncé pour s'adonner au clavecin et à la composition, *sous la discipline des sieurs Metru, Roberdet et Gigault, organiste de Saint-Nicolas-des-Champs* [1], qui vivaient encore et étaient au nombre des appelans de la sentence du 8 juin 1693. Il est certain que jusque-là, il n'y avait point eu en France de violoniste qui

[1] Ces détails curieux sur les études de Lulli ont été inconnus à tous ses biographes. Ils prouvent que c'est à tort qu'on l'a considéré comme ayant apporté en France le goût de la musique italienne de son temps.

méritât quelque estime. Baptiste, élève de Corelli, fut le premier qui montra du talent. Un arrêt définitif du parlement, en date du 7 mai 1695, donna gain de cause aux organistes et aux compositeurs.

Mais la confrérie des ménétriers de Saint-Julien ne renonça pas à ses prétentions : une occasion favorable se présenta bientôt, et elle la saisit. L'état déplorable des finances du royaume pendant la guerre de la succession avait obligé Louis XIV à créer de nouvelles charges pour se procurer de l'argent : la confrérie de Saint-Julien offrit de payer vingt-deux mille francs pour avoir le droit de soumettre à sa juridiction les maîtres de clavecin, de dessus et basse de viole, de théorbe, de luth, de guitare et de flûte allemande ; ce droit lui fut accordé par lettres-patentes du 5 avril 1707, et il fut défendu à tous les professeurs de ces instrumens d'en donner des leçons *soit chez eux, soit en ville*, avant de s'être fait recevoir maîtres à danser dans ladite confrérie, sous peine de quatre cents livres d'amende. Les argonistes, les maîtres de clavecin et tous les professeurs de musique firent grand bruit sur cette nouveauté, et l'on fut contraint de rapporter les lettres-patentes, pour

leur en substituer d'autres ; mais ce qu'il y eut de plaisant, c'est qu'on garda l'argent de la confrérie pour lui confirmer ses anciens droits que personne ne lui contestait. Le 25 juin de la même année, les organistes de la chapelle et les professeurs de musique obtinrent des lettres-patentes qui leur confirmaient le droit d'exercer librement leur profession, et faisait défense aux maîtres à danser de les troubler dans cet exercice.

Dans toutes ces contestations, la confrérie avait été seule en cause, parce que Dumanoir le jeune s'était démis, en 1695, des attributions de sa charge de roi des violons. Mais, en 1741, Guignon demanda et obtint que cette charge fût rétablie en sa faveur. L'un des premiers actes de sa royauté fut de faire (en 1747) de nouveaux règlemens, par lesquels il mettait sans façon tous les musiciens du royaume sous sa domination. Les organistes de Paris formèrent oppositon à ce règlement, le 19 août 1747 ; bientôt ceux des principales villes de province se joignirent à eux, et l'affaire devint générale et décisive. Parmi les opposans on remarquait Daquin, Calvières, Armand-Louis Couperin, les deux Forqueray, les deux Clerambault et

Marchand. Des Mémoires furent publiés de part et d'autre, et les procédures durèrent trois ans; enfin un arrêt définitif de la grand'chambre du parlement, en date du 30 mai 1750, mit fin à ces contestations, et débouta pour toujours le roi des violons de ses prétentions. Guignon continua d'exercer sa charge jusqu'en 1773; mais convaincu enfin de la nécessité d'affranchir la musique des entraves que sa ridicule monarchie opposait à ses progrès, il abdiqua au mois de février de cette année, et un édit du mois de mars supprima l'office de roi et maître des ménétriers.

SUR LA ROMANCE.

Il y a dans le caractère de la musique de chaque peuple quelque chose de particulier, de caractéristique, qui résiste aux révolutions de l'art et à la fusion continuelle des goûts, résultat ordinaire des progrès de la civilisation. Ce caractère particulier se manifeste principalement dans les airs nationaux, soit de chant, soit de danse ; et telle est la physionomie de ces airs chez chaque nation que l'homme le moins initié à la musique ne confondra jamais les ballades écossaises avec les *tirannas* espagnols, ou les *barcarolles* vénitiennes. *La romance* appartient à la France; et, quoiqu'elle ait subi diverses modifications, quoiqu'elle ne soit pas précisément populaire, on ne peut disconvenir qu'elle n'ait conservé certain je ne sais quoi qui est le type de la véritable musique française.

Il n'est pas facile de fixer l'origine de ce genre de pièce : appartient-elle à la Gaule, ou nous

vient-elle des Maures, comme on l'a prétendu? C'est ce qu'il est impossible de décider, parce que les chansons des Gaulois, bien que d'espèce diverse, se ressemblaient par la nature du chant. Les premiers chansonniers dont nos annales fassent mention, mais que de vagues souvenirs seuls rappellent, remontent à l'origine de la monarchie. Ils inventèrent, ou du moins s'approprièrent les chansons militaires, qu'on appelait *chansons de gestes*, parce qu'elles célébraient les hauts faits des preux. Nos romances historiques, qui étaient encore de mode vers le milieu du dix-huitième siècle, en étaient une imitation. Pour exciter leur courage, les soldats les chantaient en chœur lorsqu'ils marchaient au combat. Sidoine Apollinaire, qui nous a transmis la chanson de Clotaire II[1], dit qu'elle

[1] Voici les deux premiers couplets de cette chanson de geste :

De Clotario est canere Rege Francorum ;
Qui ivit pugnare cum gente Saxonum,
Quam graviter provenisset missis Saxonum,
Si non fuisset inclitus Faro de gente Burgundionum ;

Quando veniunt in terram Francorum,
Faro ubi erat princeps, missi Saxonum,
Instinctu Dei transeunt per urbem Meldorum,
Ne interficiantur à Rege Francorum :

fut chantée *à pleine voix* (magnâ vociferatione) dans tout le royaume. Cette chanson, écrite d'un style bas et prosaïque, ne mériterait aucune attention, si elle ne démontrait que les pièces de ce genre, sous la première race des rois de France, étaient en latin, et rimées. Tout le monde connaît de nom la chanson de Roland. Les historiens et les romanciers ont aussi cité celles de Charlemagne, d'Ogier, d'Olivier, de Roger et d'autres héros; mais toutes ces pièces sont perdues depuis long-temps. C'est par erreur que plusieurs écrivains ont dit que la chanson de Roland n'était autre que le fameux

TRADUCTION.

« Chantons le roi Clotaire, qui alla combattre la nation saxonne; » les envoyés saxons auraient été traités sévèrement, si Faron le » Bourguignon n'eût intercédé pour eux.

» Quand ces ambassadeurs vinrent en France, où Faron était » prince, Dieu leur inspira de passer par la ville de Meaux, pour les » sauver de la colère du roi des Francs. »

Un autre monument, qui n'est pas moins curieux que celui qu'on vient de voir, est l'espèce de romance composée par Saint-Paulin, patriarche d'Aquilée, sur la mort d'Éric, duc de Frioul, qui fut fait prisonnier vers 799. L'abbé Lebeuf est le premier qui ait découvert ce morceau, et qui l'ait publié. (*Dissertation sur divers sujets relatifs à l'histoire de France*, p. 401.) Ce qui le rend intéressant, c'est que le chant, en notation gothique, accompagne les paroles, qui sont aussi en latin rimé.

chant de *l'Homme armé*, qui a servi de thême à beaucoup de compositeurs des quinzième et seizième siècles. La perte de cette chanson doit paraître d'autant plus extraordinaire qu'elle avait été répandue et chantée non-seulement dans toute la France, mais en Espagne, en Italie et en Allemagne. Elle était encore en usage en Normandie, dans le onzième siècle, lorsque l'Angleterre fut envahie par Guillaume, à la tête de ses Normands; car Robert Wace, auteur du roman du *Rou*, dit que le ménestrel Taillefer entonna les chansons de Charlemagne, de Roland et d'Olivier, au moment où devait commencer la bataille d'Hastings (le 14 octobre 1066[1]).

Les *chansons badines* sont moins anciennes que les *chansons de gestes*; cependant on ne peut déterminer le temps où elles commencèrent à être en usage. Mabillon[2] cite plusieurs poètes et musiciens du onzième siècle qui avaient com-

[1] Taillefer ki molt bien cantoit,
Sus un ceval ki tost aloit,
Devant ax (eux) s'en aloit cantant,
De Carlemaine et de Rolant,
Et d'Olivier et de Vassaus,
Ki moururent a Rainscevaus.

[2] Annal., lib. XI., n° 41. *Acta sanctorum*, lib. III, p. 578.

posé des chansons érotiques en langue vulgaire. Rien n'était plus commun que ce genre de pièces au siècle suivant. Saint Bernard en avait fait dans sa jeunesse, car Berenger, dans son apologie d'Abeilard contre ce moine, lui reproche d'avoir composé des *chansons bouffonnes*[1]. Abeilard lui-même en avait écrit pour Héloïse; elles eurent un succès prodigieux, et long-temps après on les chantait encore en divers pays. Ce goût des chansons était si généralement répandu que les ménestrels gagnaient alors beaucoup d'argent à les débiter, non-seulement dans les châteaux, mais même dans les simples chaumières. Leur répertoire était à peu près le seul cours d'éducation des femmes[2], au point que dans les longues processions, tandis que le clergé reprenait haleine, les jeunes filles, ne sachant point le chant des prières, étaient obli-

[1] *Cantiunculas mimicas et urbanos modulos sictitasti.* Abælardi opera, pag. 302.

[2] Dans la plupart des provinces d'Espagne, les femmes rappellent parfaitement ce qu'on dit ici des Françaises du moyen âge; toutes leurs citations, qui sont assez fréquentes, se bornent à des couplets (*coplas*), ou plutôt à des strophes d'anciennes romances, de quatre petits vers chacune, de la même mesure, qui se chantent sur des airs généralement connus, et renferment presque toutes un double sens, qui est fort commode pour les intrigues amoureuses.

gées de chanter des chansons badines, dont les paroles étaient souvent fort lestes.

Mais la chanson la plus usitée dans la bonne compagnie, et en même temps la plus noble et la plus grave, fut le *lay*, qu'on peut considérer comme la véritable romance. On donna généralement ce nom à des espèces de fabliaux mis en musique, composés de stances régulières, qui contenaient ordinairement le récit de quelque aventure amoureuse et quelquefois tragique. Le nom de *lay* ou *lai*, qu'on trouve dans les manuscrits à la tête de ces pièces, fut longtemps le seul qu'on donna à cette espèce de chanson. Quelques étymologistes dérivent ce nom du mot latin *lessus*, plainte, lamentation. Les Allemands disent encore *lied*, qui tire son origine du teutonique *leoth*. Les Irlandais appellent aussi *liod* une chanson plaintive. Quant au nom de *romance*, il paraît avoir été emprunté aux poètes espagnols, qui en faisaient usage long-temps avant les Français. Les lays ou romances se chantaient avec accompagnement de harpe. Les ménestrels, qui les exécutaient, étaient presque toujours auteurs des paroles, en sorte que la qualité de poète était presque inséparable de celle de musicien. La réunion

de ces talens, qui formait le patrimoine des trouvères ou troubadours et des ménestrels, s'appelait le *gai-sçavoir* (en provençal *gaysaber*). Ceux qui la possédaient finirent par former des associations, telles que la *menestrandie*, les *cours d'amours*, etc. La première cour d'amour se tint à Aix; la seconde, à Avignon. Celle-ci fut présidée par *Fanette de Cautelme*, tante de la fameuse Laure, tant chantée par Pétrarque : elle devint célèbre; et ce qu'il y a de singulier, c'est que les papes la prirent sous leur protection.

En 1323, les sept premiers troubadours toulousains formèrent la compagnie *supergaye*, qui donna naissance aux jeux floraux. Cette compagnie, qui, chaque dimanche, tenait ses séances dans un jardin, décerna des prix, qui se distribuaient le 1er mai. Le premier consista en une violette d'or, qu'un troubadour, nommé *Arnaud Vidal*, obtint en 1324, pour une espèce de romance à la Vierge. Cette institution subsiste encore.

Les troubadours, les trouvères, les ménestrels se multiplièrent excessivement dans ce siècle et dans les suivans, et tous composèrent un nombre infini de romances. Thibaut, comte

de Champagne et roi de Navarre; Charles d'Anjou, Perrin d'Angecort, Gautier de Coincy, Chrétien de Troyes, Auboin de Sezanne, le châtelain de Coucy et Gaces Brulez se distinguèrent parmi ces poètes musiciens. Ils ne variaient guère les formes de leurs romances amoureuses : la plupart ne sont remplies que de lieux communs d'une fade galanterie, de tristes supplications à leurs maîtresses pour les attendrir, de plaintes éternelles contre les médisans; le début en est trivial, et on le prendrait pour une formule, tant il est fréquemment employé. En voici des exemples : *La verdure renaît; le printemps revient; le rossignol chante; je veux chanter aussi.* On y trouve cependant quelquefois de la naïveté, de la grâce et du sentiment. Les airs étaient faciles et simples : ils n'étaient point mesurés, et l'on n'y trouvait d'autre différence de durée que celle des longues et des brèves pour la prosodie, comme dans le plain-chant. Ce ne fut que vers la fin du quatorzième siècle que ces airs commencèrent à prendre le caractère national et prononcé qui s'est ensuite conservé presque sans altération, et qui mit à la mode dans toute l'Europe ces chansons et ces romances. Au temps de François Ier, c'est-

à-dire vers 1520, les Italiens eux-mêmes les chantaient avec délices, et en composaient sous le titre de *Canzonette alla Francese.* Quelques-unes de ces romances italiennes ont eu beaucoup de vogue, principalement dans le genre historique; elles étaient intitulées : *Le magnificenzie e dignità del Prete Jani, — Lo innamorento di Melon e Beta, — La Rotta di Babilonia, — La Schiatta de' Reali di Francia e de Narbonese, — L'Istoria di Genevra e Diomede, — Hippolita e Lionora.*

Les formes de la romance commencèrent à se perfectionner en France vers la fin du règne de Louis XII, et surtout au temps de François Ier. Ce dernier prince, protecteur de tous les arts et de la poésie, fut lui-même poète et musicien. Les recueils du temps nous ont transmis quelques-uns de ses essais dans le genre de la romance, mais ne nous apprennent pas si les airs sont également de sa composition. En voici un exemple :

Est-il bien vrai, ou si je l'ai songé,
Qu'il m'est besoin m'esloigner ou distraire
De votre amour et en prendre congé?
Las! je le veux et je ne le puis faire.
Que dis-je, veux? non c'est tout le contraire;
Faire le puis, et ne puis le vouloir.

Car avez là rangé tout mon vouloir,
Que plus taschez à liberté me rendre;
Plus empeschés que ne la puisse avoir,
Et commandez ce que voulez défendre.

Tous ceux qui faisaient des vers dans le genre de Marot imitèrent ce style. Quant à la musique, elle acquit du rhythme, qui lui manquait auparavant, et prit peu à peu de l'élégance. Les compositeurs qui se distinguèrent le plus sont Faignent, Noé, Lupi, le Heurteur, Vermont et Consilium.

La seconde époque du perfectionnement de la romance fut celle où vécurent Berthaud, évêque de Séez, Desportes et Ronsard, c'est-à-dire les règnes de Charles IX, de Henri III et de Henri IV. C'est à cette époque qu'appartient cette romance si connue :

Au bord d'une fontaine,
Tircis, brûlant d'amour,
Contait ainsi sa peine
Aux échos d'alentour :
Félicité passée,
Qui ne peut revenir,
Tourment de ma pensée,
Que n'ai-je, en te perdant, perdu le souvenir!

Les airs que Beaulieu, Deschamps, Claudin

et du Caurroy ajustaient sur ces paroles avaient plus de légèreté que la musique des auteurs que j'ai nommés précédemment; quelques-uns se sont conservés jusqu'à la fin du siècle dernier, et servaient de noëls ou de timbres aux chansons populaires. L'air de la romance : *Aime-moi, bergère, et je t'aimerai*, appartient à ce temps ; il est de Jacques Le Fèvre d'Étaples. Parmi les auteurs qui se sont distingués à la fin du seizième siècle dans le genre de la romance, il faut ranger Baïf, Davi du Perron, et le bon Henri IV. Tout le monde connaît la romance : *Charmante Gabrielle;* l'air n'est point de Henri, comme on l'a cru; du Caurroy en est l'auteur. La romance suivante, qui est de ce prince, est charmante; on croit qu'il en a fait la musique et les paroles. Elle est moins connue; c'est ce qui m'engage à la donner ici :

Viens, Aurore,
Je t'implore;
Je suis gai quand je te vois;
La bergère
Qui m'est chère
Est vermeille comme toi.

De rosée
Arrosée,

La rose a moins de fraîcheur;
Une hermine
Est moins fine;
Le lait a moins de blancheur.

Pour entendre
Sa voix tendre,
On déserte le hameau;
Et Tytire,
Qui soupire,
Fait taire son chalumeau.

Elle est blonde,
Sans seconde,
Elle a la taille à la main;
Sa prunelle
Étincelle
Comme l'astre du matin.

D'ambroisie
Bien choisie
Hébé la nourrit à part;
Et sa bouche,
Quand j'y touche,
Me parfume de nectar.

Sous Louis XIII, la romance fit peu de progrès sous le rapport de la poésie; mais les airs de Boisset ou Boesset, surintendant de la musique du roi, devinrent célèbres. Ils furent publiés en recueil par Ballard, et les éditions s'en multiplièrent excessivement, sous le titre d'*Airs de cour*. Nos compositeurs de romances les plus

féconds ne pourraient soutenir la comparaison avec Boisset, car ce musicien en écrivit près de deux mille. Louis XIII, qui faisait des vers tant bien que mal, et qui était assez bon musicien, a composé les paroles et la musique de quelques romances, qu'on appelait alors, comme je viens de le dire, *Airs de cour*. Voici un échantillon de sa poésie, où toutes les rimes sont masculines :

Tu crois, ô beau soleil,
Qu'à ton éclat rien n'est pareil,
En cet aimable tems
Que tu fis le printems :
Mais, quoi ! tu pâlis
Auprès d'Amaryllis.

On voit que ce prince n'avait qu'une connaissance fort médiocre du rhythme; cependant les airs qu'on a de lui ne manquent pas d'une certaine cadence.

Le règne de Louis XIV, si favorable aux progrès des arts, fut aussi l'époque où la romance se perfectionna, sous le rapport de la poésie comme sous celui de la musique. L'abbé de Pure, qui n'est plus connu que par le vers où Boileau l'a rendu ridicule, eut cependant le mérite d'écrire le premier des stances sentimen-

tales d'un style naturel, et qui ne manquaient pas d'élégance. Quinault le fit oublier par la perfection de sa poésie lyrique. La Monnoy, et plus tard Lamotte, écrivirent aussi des romances charmantes, qu'on appelait encore improprement des chansons. Boileau lui-même, Boileau, qui paraissait si peu disposé à parler le langage de l'amour, composa pourtant deux romances, qui sont à juste titre considérées comme des modèles. L'une est la traduction de l'ode de Sapho, que tout le monde sait par cœur ; l'autre, quoique parfaite, est moins connue; je ne puis me défendre du désir de la rapporter ici :

Voici les lieux charmans où mon âme ravie
Passait à contempler Sylvie
Ces tranquilles momens si doucement perdus.
Que je l'aimais alors ! que je la trouvais belle !
Mon cœur, vous soupirez au nom de l'infidèle ;
Avez-vous oublié que vous ne l'aimez plus ?

C'est ici que souvent, errant dans les prairies,
Ma main, des fleurs *les plus chéries*,
Lui faisait des présens si tendrement reçus.
Que je l'aimais alors ! que je la trouvais belle !
Mon cœur, vous soupirez au nom de l'infidèle ;
Avez-vous oublié que vous ne l'aimez plus ?

Lorsque Boileau et ses contemporains écri-

virent dans le genre de la poésie lyrique, on n'avait point encore remarqué que le vers alexandrin n'est point favorable à la musique; les compositeurs même n'étaient pas plus instruits sous ce rapport que les poètes : aussi n'est-ce point par le rhythme que les airs de ce temps méritent de fixer notre attention. Plusieurs musiciens en ont fait alors qui ne manquent point de grâce, quoique leur style ait vieilli. Parmi eux, celui qui eut le plus de réputation pour ces sortes d'ouvrages, fut Lambert, beau-père de Lully, dont Boileau a parlé dans ce vers :

Et Lambert, qui plus est, m'a donné sa parole.

Plusieurs recueils de ses chansons et de ses romances ont été imprimés. Avant son départ pour l'Angleterre, Lambert, qui depuis fut surintendant de la musique de Charles II, avait aussi publié quelques recueils du même genre, où l'on trouvait plus de force musicale. Enfin, vers la fin du règne de Louis XIV, Bernier se fit connaître par des airs semblables, avant de se livrer à la composition de ses motets.

Les mœurs de la régence firent disparaître un instant la romance, pour lui substituer des

chansons remplies d'équivoques et de propos libres qui plaisaient fort aux dames de la cour. Pendant près de trente ans, ce nouveau genre fut le seul à la mode, et la licence fut poussée aussi loin que possible. Tout devait être d'accord dans des mœurs semblables. Ce temps ne fut pas cependant perdu pour la romance; car la plupart de ces chansons exigeant un rhythme plus vif et plus marqué que celui des anciens airs, les poètes se servirent davantage des vers de huit et de six syllabes, et les musiciens commencèrent à prendre un ton plus léger. Colin de Boismont, de Bury et Campra se distinguèrent particulièrement dans ce genre de composition; quelques-uns de leurs airs sont encore populaires.

Le règne de Louis XV vit renaître la romance plus élégante, plus tendre, plus gracieuse; c'est à cette époque que Charles-Henri Riboutet publia son petit chef-d'œuvre, *Que ne suis-je la fougère!* dont les paroles et l'air sont des modèles de perfection. Il est assez remarquable que l'auteur de cet air si joli ne se soit point fait connaître : on l'a attribué à plusieurs musiciens célèbres, et notamment à Mondonville; mais rien ne prouve qu'il soit de lui. La romance de

Bernard, *Tendre fruit des pleurs de l'Aurore*; *l'Orage*, de Colardeau; *le Départ de Lucile*, de Gallet; *l'Absence*, du comte de Tressan; *l'Apologie de l'Amour*, de Saint-Marc; *Je l'ai planté, je l'ai vu naître*, dont les paroles sont de De Leyre, et la musique de Jean-Jacques Rousseau, et les romances charmantes de Moncrif et de Pannard, dont les airs ont été composés par Blaise, basson de la Comédie-Italienne, sont connues de tout le monde, et ont vu le jour depuis 1740 jusqu'en 1760.

C'est aussi vers le même temps que le duc de La Vallière mit en vogue la romance historique, genre dans lequel il fut imité par Berquin, et qui eut un instant beaucoup de vogue. C'est à cette espèce de romance qu'appartiennent *Gabrielle de Vergy*, *les Malheurs de Comminges* et *Geneviève de Brabant*. Les parodistes se sont égayés aux dépens de ces romances, en trente ou quarante couplets, et l'on en a fait une critique assez amusante dans la romance burlesque qui commence par ce couplet :

Tout au beau milieu des Ardennes
Est un château, sur le haut d'un rocher;
Il y fait nuit toute la semaine;
Les voyageurs n'en osent approcher.

Sur ses tours
Nichent les vautours,
Les oiseaux de malheur;
Hélas! ma bonne, que j'ai grand'peur!

Plus tard, la romance acquit de nouveaux charmes entre les mains de l'abbé Mongenot, qui se fit connaître comme poète et comme musicien par *les Amours champêtres, la Manière d'aimer*, et surtout l'air charmant de *Tircis au bord d'une fontaine*, sur lequel Viotti a fait des variations qu'on peut considérer comme un modèle du genre. La Harpe, par sa romance *O ma tendre musette*, dont l'air appartient à Monsigny; La Chabeaussière, par ses couplets sur la rose; Maréchal, par *l'Économie du plaisir*; Favart, par *l'Amour craintif* et *Annette et Lubin*, dont les airs furent composés par sa femme; et Garnier, par le petit chef-d'œuvre, *J'ai vu Lise hier au soir*, morceau aussi joli par la musique que par les paroles; tous ces auteurs, dis-je, et une foule d'autres qu'il serait trop long de nommer, mirent le comble à la perfection de la romance sentimentale.

Quant aux musiciens, ils ne restèrent point en arrière des poètes. Outre les airs des romances d'opéras qu'on doit à Grétry, à Philidor, à

Monsigny, parmi lesquels il faut mettre en première ligne la romance de Richard, *Une fièvre brûlante*, on eut des airs détachés, qui seront toujours estimés pour la grâce et le naturel du chant. C'est parmi ceux-là qu'il faut placer la délicieuse romance de Gaviniès, et l'air de Martini, *Plaisir d'amour*, dont la première partie surtout est admirable. C'est de cette dernière production que date la révolution qui s'est faite dans la position des poètes et des musiciens à l'égard de la romance. Jusque-là, le poète était tellement en première ligne qu'à peine savait-on le nom de ceux qui composaient les airs sur leurs vers, et que ce n'est pas sans peine que je suis parvenu à en découvrir quelques-uns que j'ai fait connaître. Mais, vers 1790, le contraire arriva, soit que le goût du public pour la musique ait pris plus de vivacité, soit que les musiciens aient attaché plus de prix à se faire connaître comme auteurs des airs qui obtenaient la vogue, tandis qu'autrefois ces airs étaient composés sans prétention et sans qu'on y mît d'importance. Quoi qu'il en soit, l'art du romancier musicien prit dès lors plus de consistance, et devint un moyen de réputation.

Le succès qu'obtenaient dans le monde la ro-

mancc de *Nina*, et en général les petits airs de Dalayrac et de Dezède, fut sans doute une des causes qui déterminèrent quelques musiciens à se livrer de préférence au genre de la romance. Vers 1795, l'un des frères Adrien, Lambert, Garat et Plantade devinrent les maîtres du genre. Les romances par lesquelles Garat commença sa réputation furent : *Pauvre Jacques* et *Je t'aime tant.* Sa manière étonnante de les chanter leur donna une vogue inouïe jusque-là : depuis lors il a composé *le Chevrier*, *Bélisaire*, *le Cid*, *le Chant arabe*, *Il était là*, *le Ménestrel délaissé par sa mie*, et beaucoup d'autres qui ont eu un succès prodigieux. Sa chaleur entraînante, son débit spirituel, sa prononciation parfaite, et sa richesse d'imagination dans les ornemens qu'il introduisait dans ses romances, leur donnaient un prix qu'elles n'avaient point lorsqu'elles étaient chantées par d'autres; mais on n'en voulait pas moins chanter les romances de Garat.

Plantade balança long-temps les succès de Garat par ceux qu'il obtint avec les romances qui ont pour titre : *Une jeune bergère*, *Ma peine a devancé l'Aurore*, *Le Jour se lève*, et surtout *Te bien aimer, ô ma chère Zélie*, dont il a été

vendu un si grand nombre d'exemplaires que leur produit aurait suffi pour faire la fortune d'un homme borné dans ses désirs.

Boïeldieu, dont le talent naturel était fait pour s'appliquer à tous les genres, débuta dans le monde musical par de charmantes romances qui furent accueillies avec empressement; celles que ma mémoire se retrace sont : *S'il est vrai que d'être deux*, *Du soleil qui te suit*, *Le Rivage de Vaucluse*, *Il faut partir*, et *le Ménestrel*. Les opéras de ce compositeur contiennent aussi des romances qui ont été chantées par tout le monde.

Il est remarquable que, depuis l'époque dont je viens de parler, une série de compositeurs de romances s'est présentée sans interruption, et qu'il y en a toujours eu quelqu'un qui, pendant un certain temps, a tenu le sceptre du genre. Auber l'avait pris un instant par *le Bonjour*, et quelques autres romances; mais il se destinait à d'autres travaux, et négligea ce genre de réputation. D'Alvimare s'en empara par *le Torrent*, *le Refus*, *Je reviendrai sur la montagne*, *Un jeune troubadour*, et beaucoup d'autres. Blangini, qui débuta heureusement par des *canzonettes* italiennes, ne tarda point à se

faire une brillante réputation par ses romances françaises et par ses nocturnes, dont il a publié environ quarante recueils. Après lui, vient madame Gail, qui, pendant quelques années, jouit presque sans partage du privilége de charmer les salons par ses romances pour une ou deux voix. La mort, qui vint l'enlever au milieu de ses succès, laissa le champ libre à M. Romagnési, qui déjà s'était annoncé par des romances charmantes, et notamment par celle-ci : *Depuis long-temps j'aimais Adèle.* Il y a peu d'exemples d'une vogue semblable à celle qu'obtinrent les ouvrages de ce fécond romancier. Pendant quelques années, il sembla être le seul qui écrivît, car on ne demandait, on ne voulait que des romances de Romagnési : à peine se doutait-on qu'il y eût d'autres musiciens qui en composassent. Mais la mode est, comme on sait, une déesse fort inconstante. L'auteur du joli nocturne : *Dormez, mes chères amours*, M. Amédée de Beauplan, vint enfin occuper aussi le trône de la romance, et, comme il y restait de la place, MM. Panseron et Édouard Brugière n'ont pas tardé à s'y asseoir. Ces deux compositeurs ont d'abord popularisé leur nom par des romances composées sur le modèle or-

dinaire ; mais, depuis quelque temps, ils ont adopté un genre nouveau qui paraît plaire au public, et qui rompt un peu la monotonie des formes usitées jusqu'ici : je veux parler des romances dialoguées avec un instrument. Razetti et quelques autres musiciens avaient essayé ce genre, il y a environ trente ans ; mais ils n'eurent point de succès. MM. Panseron et Brugière ont été plus heureux ou mieux avisés, car leurs romances du *Cor*, de *l'Écho*, du *Retour au Pays*, du *Songe de Tartini* et d'autres, ont été accueillies par des applaudissemens unanimes.

Dans l'énumération que je viens de faire, j'ai négligé quelques auteurs qui, pour être moins connus, n'en sont pas moins recommandables ; mais ils ont moins produit ; or, pour se faire une réputation dans le genre de la romance, il faut multiplier ses ouvrages. Ce seul avantage a manqué à Carbonel, auteur de *Brigite* et de *la Pauvre Adèle ;* à Fabry Garat, dont la romance, *Nymphes, pourquoi me fuyez-vous ?* annonçait le talent du genre ; à Pradher, auteur de *Bouton de Rose ;* à Gustave Dugazon, à Zimmermann, etc., etc. Madame Duchambge réunit à la grâce de ses conceptions la facilité par laquelle on multiplie son nom ; ses ouvrages

ont du succès ; mais ils en auraient bien davantage, si elle chantait dans le monde, car c'est encore là une condition de la romance : les meilleures restent ignorées, si elles ne sont produites dans le monde par les auteurs eux-mêmes, car chacun chante les siennes.

SUR LE CONCERT SPIRITUEL.

Autrefois il n'y avait point de représentation à l'Opéra le 2 février, jour de la purification de la Vierge, le 25 mars, fête de l'Annonciation, depuis le dimanche de la Passion jusqu'à celui de la *Quasimodo* inclusivement, les jours de l'Ascension, de la Pentecôte et de la Fête-Dieu, le 15 août, fête de l'Assomption de la Vierge, le 8 septembre, jour de la Nativité, le 1er novembre, fête de la Toussaint, le 8 décembre, jour de la Conception, le 24 et le 25 décembre, veille et jour de Noël. Un musicien de la chambre et de la chapelle du roi, nommé Philidor[1], conçut, en 1725, le projet de remplacer ces

[1] Le nom de famille de ce musicien était *Danican*. Il descendait de Michel Danican, hautboïste de la musique de Louis XIII. On rapporte que ce prince, l'ayant entendu jouer de son instrument, dit à ceux qui l'entouraient : *J'ai retrouvé un second Philidor*. Ce Philidor, ou plutôt *Filidori* (de Sienne) était un fameux hautboïste de ce temps. Depuis lors, Michel Danican prit le nom de Philidor, et le transmit à sa famille. Il eut deux fils; l'aîné, Michel Danican

représentations par des *concerts spirituels*, c'est-à-dire des concerts où l'on n'exécuterait que de la musique instrumentale. Son idée fut goûtée, et il obtint le privilége d'établir ce concert au château des Tuileries, sous la condition de payer à l'Opéra une somme de six mille livres par an. Le premier concert eut lieu le dimanche de la Passion, 18 mars 1725. Il commença par une suite d'airs de violon de Lalande, suivie d'un caprice du même auteur, et de son *Confitebor*. On joua ensuite un concerto de Corelli, intitulé *la Nuit de Noël*[1], et le concert finit par le *Cantate Domino* de Lalande. Il avait commencé à six heures du soir et finit à huit, laissant l'assemblée, qui avait été très-nombreuse, dans le ravissement de ce qu'elle venait d'entendre.

En 1728, Philidor céda son privilége, qui fut successivement exploité par l'Académie royale de musique en 1734; par Royer, en 1741; par

Philidor, excellent bassoniste qui dédia quelques œuvres à Louis XIV, eut trois enfans d'un premier lit : l'ainé, Anne Danican Philidor, bon flûtiste, fut celui qui établit le concert spirituel. Michel Philidor, s'étant remarié, eut plusieurs enfans de son second mariage, entre autres le célèbre compositeur et joueur d'échecs (André Philidor), qui naquit à Dreux en 1726.

[1] C'est le 8e concerto de l'œuvre 6e.

Caperan, en 1730; par Mondonville, en 1755; par d'Auvergne, en 1762; par Berton, en 1771; par Gaviniès et le Duc, en 1773, et enfin par Legros, qui s'en chargea en 1777, et qui le garda jusqu'à ce que les évènemens de la révolution eussent détruit cette institution.

Les frères Besozzi, qui firent un voyage à Paris, en 1735, furent les premiers musiciens étrangers qui se firent entendre au concert spirituel[1]. Ces artistes célèbres, qui firent pour les instrumens à vent la révolution que Corelli avait

[1] La famille Besozzi, qui est originaire de Parme, s'est illustrée depuis 1690 jusqu'au commencement du dix-neuvième siècle. Les deux frères dont il est ici question étaient fils de Joseph Besozzi, musicien distingué. L'aîné, Alexandre, naquit à Parme en 1700. Il se livra de bonne heure à l'étude du hautbois, et y acquit une grande habileté. Vers 1730, il passa au service du roi de Sardaigne, et devint premier hautboïste de sa chambre et de sa chapelle. Lorsque Burney le vit en 1772, il avait plus de soixante-onze ans, et néanmoins il jouait encore du hautbois avec une perfection rare. Il ne s'était jamais marié, et vivait depuis plus de quarante ans dans une douce intimité avec Jérôme, son frère, célibataire comme lui. La conformité de leurs goûts était telle qu'ils se vêtissaient exactement de la même manière. Depuis leur entrée au service du roi de Sardaigne, ils n'avaient quitté Turin que deux fois; l'une, pour un voyage fort court à Paris, l'autre, pour revoir le lieu de leur naissance. Leur position était aisée : ils avaient maisons de ville et de campagne, et toutes deux étaient ornées de bons tableaux. Alexandre est mort à Turin en 1775; on a gravé de lui, à Paris et à Londres, six œuvres de trios et de solos pour violon ou hautbois.

faite pour le violon, excitèrent l'enthousiasme, dans les duos de hautbois et de basson qu'ils exécutèrent alors. Leur exemple a été suivi depuis par les instrumentistes les plus habiles, tels que Bertrand, Heisser, Rodolphe, Viotti,

Jérôme Besozzi, né à Parme en 1772, s'adonna à l'étude du basson, et y acquit un degré d'habileté égal à celui de ses frères sur le hautbois. Sa longue cohabitation avec son frère Alexandre, et les études qu'ils firent ensemble, leur donnèrent à tous deux un fini d'exécution qu'ils n'auraient peut-être pas eu s'ils eussent travaillé séparément. Ils avaient composé ensemble de la musique pour hautbois et basson, uniquement consacrée à leur usage, et qui n'a point été publiée après eux. Jérôme est mort vers 1783.

Antoine, frère puîné d'Alexandre, naquit à Parme en 1707. Il devint premier hautboïste de la cour de Dresde en 1740, et se trouvait encore dans cette ville en 1772, lorsque Burney y arriva. Après la mort de son frère Alexandre, il se rendit auprès de Jérôme à Turin, et y mourut en 1781. Ses compositions pour son instrument n'ont point été publiées.

Gaëtan, le plus jeune des quatre frères, naquit à Parme en 1727. Il entra d'abord au service de la cour de Naples comme hautboïste; delà il passa en France et enfin à Londres, où il se trouvait encore en 1793. Quoiqu'il eût alors soixante-huit ans, il étonnait par la précision et le fini de son jeu. Il ne paraît pas qu'il ait fait imprimer ses concertos.

Charles Besozzi, fils d'Antoine, naquit à Dresde en 1745. Élève de son père pour le hautbois, il le surpassa en habileté, et devint le rival de Fischer. On ignore l'époque de sa mort.

Enfin Jérôme, fils de Gaëtan, et comme lui hautboïste, entra au service du roi de France vers 1769. C'est lui que Burney entendit au concert spirituel en 1770. Il est mort à Paris en 1785, laissant un fils qui a été flûtiste à l'Opéra-Comique.

Jarnowich, etc., et par les chanteurs les plus renommés, comme Farinelli, Caffarelli et Davide. La réputation de ce concert devint même si bien établie que nul ne croyait avoir mis le sceau à la sienne s'il ne s'y était fait entendre. Si quelque musicien se distinguait dans son art, ses amis l'obligeaient en quelque sorte à se rendre à Paris pour s'y faire entendre au concert spirituel ; eux-mêmes l'accompagnaient pour jouir de son succès, et bientôt son nom, inconnu jusqu'alors, se répandait en Europe. Il résultait de l'intérêt qu'on prenait à cet établissement, que les étrangers et les habitans les plus distingués des provinces abondaient à Paris dans la quinzaine de Pâques, et que cette saison était la plus brillante pour la capitale.

Cependant, malgré le goût que toute la nation manifestait pour le concert spirituel, et quoiqu'on y eût entendu des virtuoses étrangers qui eussent dû servir de modèle, il ne paraît pas qu'on eût songé, avant 1770, à sortir de la mauvaise route où l'on était en France, tant pour le choix de la musique que pour le mode d'exécution. Voici ce que dit Burney sur ce sujet.

« J'allai à cinq heures au concert spirituel (le

» 14 juin 1770), le seul amusement public qui
» soit permis dans les jours de grande fête. Le
» premier morceau fut un motet de Lalande,
» *Dominus regnavit*, composé à grand chœur,
» et exécuté avec plus de force que d'expression.
» Le style était celui du vieil opéra français, et
» me parut fort ennuyeux, quoiqu'il fût cou-
» vert d'applaudissemens par l'auditoire. Il y eut
» ensuite un concerto de hautbois, exécuté par
» Besozzi, neveu des célèbres basson et haut-
» bois de ce nom, à Turin. Je suis forcé de dire,
» pour l'honneur des Français, que ce morceau
» fut très-applaudi. C'est faire un pas vers la ré-
» forme que de tolérer ce qui devrait être adopté.
» Après que Besozzi eut achevé son morceau,
» mademoiselle Delcambre cria l'*Exaudi Deus*
» avec toute la force de poumons dont elle était
» capable, et fut aussi bien accueillie que si Be-
» sozzi n'eût rien fait. Vint ensuite *Traversa*,
» premier violon du prince de Carignan, qui
» joua fort bien un concerto qu'on goûta peu.
» Madame Philidor chanta un motet de la com-
» position de son mari; mais, quoique ce mor-
» ceau fût d'un meilleur genre pour le chant et
» pour l'harmonie que ceux qui avaient été
» chantés précédemment, il ne fut pas applaudi

» avec l'enthousiasme qui ne laisse pas de doute » sur le succès. Le concert se termina par un » *Beatus vir*, motet à grand chœur, mêlé de » *solos*. Le chanteur qui récitait ceux de haute-» contre *beugla* aussi-fort qu'il aurait pu le faire » si on lui eût mis le couteau sur la gorge. Je » n'eus pas de peine à m'apercevoir, par la sa-» tisfaction qui régnait sur toutes les physiono-» mies, que c'était la musique que les Français » sentaient et qui leur convenait le mieux. Mais » le dernier chœur mit le comble à leur plaisir. » De ma vie je n'ai entendu un tel *charivari*. J'a-» vais souvent trouvé que les chœurs de nos ora-» torios sont trop fournis et trop bruyans ; mais, » comparés à ceux-ci, c'est une musique douce » et mélodieuse, telle qu'il la faudrait pour in-» viter au sommeil l'héroïne d'une tragédie. »

L'arrivée de Gluck et de Piccini en France, en 1774 et en 1776, opéra dans le goût français une réforme nécessaire, et l'administration de Legros améliora considérablement le concert spirituel. Le choix de la musique fut mieux fait ; des encouragemens furent donnés aux jeunes artistes et aux compositeurs, et Legros prit pour principe d'accueillir tout ce qui se présentait à lui, de faire essayer les composi-

tions nouvelles et les artistes soit chanteurs, soit instrumentistes, et de ne rejeter que ce qui était reconnu médiocre ou mauvais, sans distinction de noms. Il obtint de Louis XVI la permission de transporter le concert dans la grande salle des Tuileries, aujourd'hui la *salle des Maréchaux*. Elle fut décorée avec luxe; on y construisit des loges; ce qui n'avait point eu lieu jusqu'alors, les spectateurs n'ayant eu précédemment que des chaises et des banquettes pour s'asseoir; un orgue fut ajouté à l'orchestre, celui-ci devint plus nombreux. Ce ne fut que peu de temps avant les évènemens de 1789 que le concert fut transporté dans le local où est maintenant la salle de spectacle, aux Tuileries, et c'est là qu'il a pris fin en 1791.

Dans les trente dernières années du dix-huitième siècle, Paris n'avait point été borné aux concerts spirituels; une autre entreprise d'un genre analogue avait été fondée vers 1775 par M. de la Haye, fermier-général, et par le baron d'Ogni fils, surintendant des postes, sous le nom de *Concert des Amateurs*. Le local choisi fut l'hôtel de Soubise ou de Rohan, rue de Paradis et Vieille-rue-du-Temple, au Marais. On n'y entrait point en payant à la porte comme

au concert spirituel, mais au moyen d'une souscription dont les personnes les plus distinguées de la cour et de la ville faisaient les frais. Il était dirigé par Gossec, et le fameux chevalier de Saint-Georges en était le premier violon. Ce fut à ce concert qu'on entendit pour la première fois des symphonies avec instrumens à vent, telles que celles de Toelsky, de van Malder, de Vanhall, de Stamitz et enfin de M. Gossec, qui, le premier, commença à y mettre du grandiose et du brillant. Mais toutes ces compositions disparurent devant les immortelles symphonies de Haydn, qui furent apportées en France pour la première fois en 1779 par Fontesky, violoniste polonais, qui depuis a été attaché à l'orchestre du Théâtre-Français et à celui du Concert des Amateurs.

En 1780, ce concert fut transporté rue Coq-Héron, dans la galerie dite *de Henri III* : ce fut alors qu'il prit le titre de *Concert de la loge Olympique*. L'orchestre présenta à cette époque la réunion la plus extraordinaire qu'on ait vue de talens du premier ordre. Les violonistes comptaient dans leurs rangs Viotti, Mestrino, Lahoussaie, Gervais, Bertheaume, Fodor, Jarnowich, Guénin, les deux Blasius, etc.; parmi

les basses se trouvaient les deux Duport, les deux Jeanson, les deux Levasseurs et l'Anglais Crosdill, lorsqu'il était à Paris; enfin on trouvait dans les instrumens à vent Rodolphe pour le cor, Rault et Hugot pour la flûte, Salentin pour le hautbois, Ozi et Devienne pour le basson; Navoigille aîné, l'un des meilleurs chefs d'orchestre qu'il y ait eu en France, dirigeait celui-là. Ce fut là que les symphonies de Haydn furent exécutées dans leur style véritable, et qu'elles obtinrent tout le succès qu'elles méritaient. Les directeurs de ce concert avaient fait un arrangement avec ce célèbre musicien, pour qu'il en composât un certain nombre pour leur usage: ce sont celles qui, dans les premières éditions, portent le titre de *Répertoire de la loge Olympique*[1]. Les évènemens de la révolution

[1] Haydn remettait le manuscrit de sa partition à un banquier de Vienne, qui était chargé de lui compter 600 francs; c'était peu de chose en comparaison du mérite de ces beaux ouvrages si l'on considère que des marchands de musique paient aujourd'hui beaucoup plus cher de misérables fantaisies pour le piano; mais c'était alors quelque chose. D'ailleurs, après que les symphonies avaient été exécutées, les directeurs du concert vendaient le droit de les graver aux marchands de musique les plus en vogue, moyennant mille ou douze cents francs, et se hâtaient d'envoyer ces sommes à Haydn, comme un hommage rendu à ses talens. De pareils procédés valent mieux que l'argent.

ont détruit ce bel établissement, dont les concerts de Feydeau et ceux de la rue de Cléry n'ont été que de faibles copies; quoiqu'ils aient obtenu le plus grand succès en 1796 et en 1802. Ce succès fut dû surtout aux grands artistes qui y jouèrent des solos et qui y chantèrent. Rode, Kreutzer, F. Duvernoy, Garat et madame Barbier-Valbonne s'y firent admirer; mais quoique l'orchestre fût fort bon, il n'égalait pas celui du concert de la loge Olympique.

Cependant la formation du Conservatoire de Musique avait ouvert une nouvelle source de prospérité à cet art en France. Les premières années avaient été employées à préparer des moyens d'exécution pour des concerts, qui prirent d'abord le titre modeste d'*Exercices des élèves du Conservatoire*. Ces exercices, qui finirent par remplacer tous les autres concerts, acquirent bientôt une grande importance, et devinrent le rendez-vous des artistes, des amateurs et des étrangers de distinction. La symphonie y fut exécutée avec un feu, une verve de jeunesse qu'on ne trouvait point ailleurs. Les symphonies de Mozart et de Beethoven, devant lesquelles l'orchestre du concert de la rue de

Cléry avait reculé, y firent pour la première fois leur apparition devant un public français, et ne furent bientôt plus que des jeux faciles pour la jeunesse ardente et studieuse qui peuplait cette école célèbre. Les solos d'instrumens étaient aussi dignes d'elle; mais, quoique plusieurs chanteurs remarquables y aient été formés, jamais l'exécution des masses chantantes ne fut complétement satisfaisante, et jamais cet orchestre bouillant ne sut se former à l'accompagnement. Les concerts du Conservatoire étaient célèbres dans toute l'Europe, mais dans un genre spécial : celui de la symphonie et du solo instrumental. Ils avaient cependant produit un grand bien, même sous le rapport du chant : c'était d'avoir fait connaître quelques chefs-d'œuvre des compositeurs allemands et italiens, dont l'existence était ignorée auparavant.

En 1805, l'administration du Théâtre-Italien entreprit de rétablir les concerts spirituels, et débuta par les litanies de Durante, un offertoire de Jomelli et quelques morceaux de *la Création* de Haydn. Quoiqu'on y employât les meilleurs chanteurs français et italiens, l'exécution fut très-faible, et le succès ne répondit

pas aux espérances qu'on avait conçues. Néanmoins on ne se rebuta pas, de nouveaux efforts, plus ou moins heureux, se reproduisirent chaque année, et les concerts spirituels continuèrent d'être exploités par les diverses administrations du Théâtre-Italien, tantôt au Théâtre-Louvois, tantôt à l'Odéon, ensuite à Favart, et enfin à Louvois de nouveau. Ce n'est que depuis trois ou quatre ans que l'administration de l'Académie royale de Musique les a transportés dans le local de l'Opéra, en essayant de les établir sur une plus grande dimension. Mais le laisser-aller qui se faisait apercevoir dans toutes les parties de cette administration se manifestait encore dans ces concerts, qu'il était cependant facile de rendre intéressans. A la vérité quelques instrumentistes fort habiles s'y sont fait entendre, surtout dans les concerts du vendredi-saint et du jour de Pâques (car ceux du lundi et du mercredi de la semaine-sainte sont ordinairement sacrifiés et n'attirent personne), mais nulle variété dans le choix de la musique, nul soin dans l'exécution. Quelques versets du *Stabat* de Pergolèse, un ou deux airs de *la Création* de Haydn, l'*Ave verum* de Mozart et quelques morceaux de l'oratorio de Beethoven

le Christ au Jardin des Oliviers composent à peu près tout le répertoire des concerts spirituels depuis dix ou douze ans; ajoutez à la monotonie de ce répertoire les vices d'une exécution négligée, et vous aurez une idée du genre de divertissement qu'on y offre au public. Ce n'est pas tout : les chanteurs italiens qu'on réunit à ceux de l'Opéra sentant qu'ils n'ont plus la tradition de la musique sacrée, et ne voulant pas compromettre leur réputation, ne chantent ordinairement que des morceaux extraits des opéras qu'on entend habituellement au théâtre, et par là faussent l'institution. Enfin, quoiqu'on ait la faculté de choisir parmi les symphonies de Beethoven, de Spohr et de Mozart des ouvrages ou complétement inconnus, ou rarement entendus, l'on s'obstine à ne point sortir du cercle de sept ou huit symphonies ou ouvertures qui reparaissent à tour de rôle, malgré le désir que témoigne le public d'entendre du nouveau.

Il y a toujours du succès à espérer d'une chose spéciale à laquelle on donne la physionomie qui lui est propre, et dont on ne néglige aucun détail : celui qu'obtiennent les exercices des élèves de M. Choron en est une preuve convaincante.

Je voudrais donc que l'administration de l'Opéra, qui a de si beaux moyens à sa disposition, voulût donner à ses concerts spirituels l'aspect austère qui leur convient, et commençât par en exclure toute musique profane, à moins qu'elle ne participât du style sacré par l'époque à laquelle elle appartiendrait, comme les madrigaux du seizième, du dix-septième et du commencement du dix-huitième siècles. Je voudrais, si l'on n'est point au courant des sources où l'on peut puiser, qu'on s'adressât à quelque musicien instruit qui, sans doute, se ferait un plaisir de donner tous les renseignemens désirables. Les bibliothèques du Roi et du Conservatoire regorgent de chefs-d'œuvre de tous les temps. Les admirables compositions de Hændel, de Marcello, de Jean-Sébastien Bach, de Leo, de Mozart, de Jomelli, de Haydn, de Chérubini et de Palestrina même offriraient une source inépuisable de variété. Le goût qui présiderait au mélange de toutes ces choses éviterait la monotonie. Mais après qu'on aurait fait de bons choix, il faudrait bien se persuader que l'exécution fait tout en musique, et que ce n'est pas avec une répétition de quelques heures qu'on peut en obtenir une satisfaisante.

Il ne faudrait rien négliger pour rendre les masses imposantes : la réunion de toutes les ressources de l'Opéra et du Théâtre-Italien ne serait pas surabondante. Le style sacré a besoin d'une majesté qu'on ne peut obtenir que par des orchestres et des chœurs très-nombreux. D'ailleurs, il est une vérité qui a frappé tous les musiciens observateurs : c'est que, par la disposition de l'orchestre sur le théâtre, une partie du son se perd dans le cintre et dans les coulisses ; aussi celui de l'Opéra, malgré le nombre considérable de ses musiciens, produit-il bien moins d'effet que ne le fait celui du Conservatoire dans les mêmes ouvrages.

Ceci me conduit à faire remarquer que les salles de spectacle sont peu convenables pour les concerts. Paris est, sous ce rapport, moins favorisé que la plupart des villes de province, même de second ordre, car partout on trouve une salle de concerts plus ou moins belle : Paris seul n'en a pas. J'ai souvent pensé qu'il est singulier que, dans une ville où l'on trouve des gens disposés à faire des spéculations de tout genre, il ne se soit pas rencontré un homme qui ait voulu faire celle de bâtir une belle salle de concerts, disposée comme une salle de spectacle

quant aux loges, aux galeries et au parterre, mais dont l'amphithéâtre des musiciens serait enceint de murs, et dont les voûtes seraient disposées de la manière la plus avantageuse à la propagation du son. Le bâtiment pourrait en outre contenir diverses salles plus petites pour les matinées et les soirées de musique, une bibliothèque musicale, et tout ce qui serait nécessaire pour le service des concerts. Il serait digne du gouvernement de consacrer des fonds à l'érection d'un pareil édifice.

Depuis trois ans, les anciens élèves du Conservatoire, devenus des professeurs distingués, se sont réunis aux nouveaux, qui marchent sur leurs traces, pour rétablir, sous le nom de *Société des Concerts*, les admirables concerts du Conservatoire, et par l'énergie, le fini et l'ensemble de leur éxécution, ont surpassé la perfection relative qu'on admirait autrefois. Il n'existe point en Europe un orchestre comparable à celui de ces merveilleux concerts.

SUR L'OPÉRA-COMIQUE.

L'examen de quelques manuscrits relatifs à la musique m'a fourni l'occasion de parler d'une espèce d'opéra-comique composé par un troubadour nommé Adam de le Hale (*Revue Musicale*, t. I, p. 10), sous le nom du *Jeu de Robin et de Marion*. Cette pièce, qui me paraît être la plus ancienne de ce genre, fut représentée à la cour du duc d'Anjou, roi de Naples, en 1285. Elle dut servir de modèle à beaucoup d'autres; aussi paraît-il certain que l'usage s'établit en France de jouer des farces où la musique était alternativement employée avec le dialogue parlé. Le *Ballet comique de la Reine*, que Beaujoyeulx, musicien de Catherine de Médicis, écrivit pour les noces du duc de Joyeuse, en 1581, est un véritable opéra-comique. La musique qui entrait dans ces pièces consistait en contre-points fugués pour les morceaux à plusieurs voix, en vaudevilles pour les airs, et en airs de danses de nos diverses provinces pour les divertissemens.

Elles étaient entremêlées de tours de gibecière, de danses sur la corde et de pantomimes indécentes, qu'on exécutait sur des airs populaires, lesquels étaient joués par les ménétriers de la confrérie de Saint-Julien.

Le goût parut s'améliorer un peu lorsque la première troupe de comédiens italiens, qui s'appelait *I Gelosi*, parut en France, en 1577. Elle jouait aussi des pièces où la musique entrait comme intermède. Henri III l'avait attirée de Venise, pour avoir un spectacle pendant la tenue des États de Blois. Elle coûta plus cher qu'on n'avait calculé, car elle fut prise par les huguenots; il fallut payer sa rançon pour jouir de ses talens. Elle ouvrit son théâtre à Blois, dans la salle même des États, au mois de février 1577. Il n'y avait qu'un prix pour toutes les places : il était d'un *demi-teston* (9 sous 9 deniers). Le 19 mai suivant, les mêmes comédiens ouvrent leur théâtre à Paris, rue des Poulies, à l'hôtel du Petit-Bourbon : ils prenaient quatre sous par personne. L'affluence des spectateurs fut prodigieuse; mais le parlement, ennemi de toute nouveauté, fit fermer la salle le 26 juin suivant. Ils obtinrent facilement des lettres-patentes qui les autorisaient à jouer;

mais, quand ils les présentèrent à l'enregistrement, ils furent déclarés (le 26 juillet) non-recevables dans leur demande. On leur défendit même d'en présenter de semblables à l'avenir, sous peine de dix mille livres parisis d'amende, applicables à la nourriture des pauvres ; néanmoins, par ordre exprès du roi, ils recommencèrent leurs représentations dans les premiers jours de septembre. Les malheurs de la France, et les troubles qui agitaient particulièrement la capitale, les obligèrent bientôt à la quitter.

Quatre autres troupes se succédèrent en 1584, 1588, 1600 et 1623; mais elles ne firent que des séjours peu prolongés à Paris, et les jeux grossiers des confréries françaises continuèrent à amuser le peuple jusqu'en 1645, où le cardinal Mazarin fit venir de nouveaux comédiens italiens qui jouèrent à l'hôtel du Petit-Bourbon. Dans cette troupe se trouvait une cantatrice nommée Marguerite Bertolazzi, dont la voix douce et flexible attirait de nombreux spectateurs.

Les pièces qui étaient jouées par ces acteurs étaient presque toutes improvisées sur un canevas donné, moitié en italien, moitié en français, et les morceaux de chant qu'on y interca-

lait étaient tirés des opéras les plus en vogue en Italie. Les programmes de ces pièces ont été recueillis et publiés par Gherardi, en 6 volumes in-8°. Les personnages sont toujours *le Docteur, Pantalon, Arlequin, Scapin, Scaramouche, Mezettin, Lelio, Silvia, Isabelle, Marinette* et *Colombine;* les acteurs n'étaient même connus du public que sous le nom des personnages qu'ils jouaient sur la scène.

De tous les compositeurs dont la musique s'introduisait dans ces pièces, Carissimi était le plus célèbre : c'est sur son style que Lully a formé le sien, et vraisemblablement les représentations des farces italiennes ont été fort utiles à son talent.

Diverses troupes succédèrent à celle qui avait été réunie par le cardinal Mazarin : l'une d'elles joua alternativement avec la troupe de Molière, au théâtre du Palais-Royal. On y recevait quelquefois des chanteurs français, lorsqu'ils avaient quelque mérite; c'est ainsi qu'Élisabeth Danneret débuta avec succès, en 1694, dans le divertissement qui avait pour titre *le Départ des Comédiens*. Elle épousa Gherardi; mais, après la mort de son mari, elle passa à l'Opéra.

Le 4 mai 1697, le lieutenant-général de po-

lice d'Argenson, muni d'une lettre de cachet, se rendit au théâtre de l'hôtel de Bourgogne, qui était celui des Italiens, et y fit mettre les scellés, tant sur les portes des rues Mauconseil et Française que sur les loges des acteurs; il fut en même temps défendu aux comédiens de se présenter pour continuer leurs représentations, le roi ne voulant plus les avoir à son service. Il paraît que le confesseur de Louis XIV, qui était jésuite, avait exigé de lui la suppression de ce théâtre. Par suite de cette mesure, les habitans de Paris furent privés d'un spectacle qui, pendant cinquante-deux ans, les avait amusés. Les acteurs retournèrent en Italie, et avec eux disparut la bonne musique.

Cependant le goût qu'on avait en France pour les pièces mêlées de prose et de chant subsistait toujours. Outre le Théâtre-Italien, il y avait depuis long-temps à Paris un spectacle de ce genre qui se tenait aux foires Saint-Germain, Saint-Laurent et Saint-Ovide : on lui donnait le nom d'*Opéra-Comique*. Les pièces n'étaient point improvisées sur des canevas donnés, comme c'était l'usage au Théâtre-Italien; on jouait à l'Opéra-Comique des farces écrites, entremêlées de vaudevilles. Dès 1661, on avait repré-

senté à la foire Saint-Germain une pastorale intitulée *l'Inconstant vaincu*, qui était remplie de couplets et de danses. Cela s'appelait communément *la Comédie en chansons*. Après le départ des comédiens italiens, deux entrepreneurs du spectacle forain, nommés Alard et Maurice, voulurent profiter d'une circonstance qui leur paraissait favorable pour perfectionner les pièces qu'ils faisaient représenter; en 1698, ils donnèrent une comédie mêlée de vaudevilles, de danses et de jeux de machines, intitulée *les Forces de l'Amour et de la Magie* Le public y courut en foule; mais l'administration de l'Opéra fit de si vives représentations sur le dommage que lui causait cette nouveauté que le roi rendit une ordonnance qui interdisait aux entrepreneurs le droit de faire chanter leurs acteurs, et qui bornait leur orchestre à *quatre violons sans hautbois*. Alard et Maurice n'imaginèrent rien de mieux, pour sauver leur spectacle, que de faire imprimer les couplets sur des feuilles volantes qu'on distribuait aux spectateurs. Quand venait le moment où il fallait chanter, on voyait s'élever un grand écriteau au bout d'une perche qui indiquait les premiers mots des couplets et l'air connu; les vio-

lons donnaient le ton, et tous les spectateurs se mettaient à chantér ces mêmes couplets que les acteurs ne pouvaient dire. Tout cela était barbare; mais c'était le résultat du système de restriction dont on a toujours eu la manie en France pour ce qui concerne les spectacles.

De pareilles choses ne pouvaient être tolérées long-temps par le public; il finit par s'ennuyer de changer sa condition de spectateur contre celle d'acteur, et s'éloigna d'un spectacle que son goût réprouvait. L'embarras des entrepreneurs était extrême. Enfin, Catherine Vanderberg, qui avait le privilége des spectacles forains, fit un traité avec l'Opéra (le 28 novembre 1716), par lequel elle avait la permission exclusive de donner, pendant la durée des foires Saint-Germain et Saint-Laurent, des pièces mêlées de chant, de danses et de symphonies, pendant quinze ans, moyennant 35,000 livres par an; ce qui fut confirmé par arrêt du conseil, en date du 15 février 1717.

Dans le même temps, le duc d'Orléans, régent du royaume, rappela les comédiens italiens; et, jusqu'à ce que le théâtre de l'hôtel de Bourgogne fût réparé, il leur permit de jouer à celui du Palais-Royal. La troupe avait été for-

mée par Louis Riccoboni, qui présenta, au nom de ses camarades, une requête au prince, *pour que le libre usage des sacremens leur fût accordé, comme ils l'avaient en Italie.* Le 18 mai 1716, le spectacle s'ouvrit par l'*Heureuse Surprise*, *au nom de Dieu, de la Vierge Marie, de saint François-de-Paule, et des Ames du purgatoire.* L'assemblée fut très-nombreuse, car la recette fut de 4,680 livres. Il ne fut point permis à ces comédiens de mettre de la musique et des danses dans leurs pièces, mais seulement dans les divertissemens qui y étaient joints. Toujours le système des restrictions!

C'est de cette époque que date l'organisation de la Comédie Italienne en société. Le 27 octobre 1719, les clauses du contrat furent stipulées pardevant notaire : il fut déclaré que les dépenses de l'établissement montaient à *cent mille livres;* que, cette somme ayant été empruntée et payée sur le produit des représentations pour éviter toute contestation entre les nouveaux acteurs et les anciens, il convenait d'établir une règle invariable à l'instar des comédiens français. A cet effet, on déclarait que les dépenses de l'établissement demeureraient réduites à la somme de 96,000 livres. Les ac-

teurs et actrices étant au nombre de douze, il fut arrêté que chacun serait considéré comme ayant fait une avance de *huit mille livres*, dont il serait remboursé deux mois après sa retraite, sans aucun intérêt; qu'après ce temps il serait libre au comédien ou à ses héritiers de laisser les 8,000 livres, dont l'intérêt serait payé au denier 20 (5 pour 100), ou de demander le paiement du capital, auquel tous les acteurs et actrices seraient obligés solidairement. Il fut en outre convenu que l'acteur qui remplacerait celui qui serait retiré ou mort serait tenu de payer la somme de 8,000 livres, qui lui serait également remboursée dans le cas de retraite, et que, si l'acteur nouveau ne pouvait faire ces fonds, il serait obligé d'en faire l'intérêt à la société sur la moitié de sa part qui lui serait retenue, et qu'il acquitterait le principal sur l'autre moitié de sa part.

Pour assurer l'exécution de cet acte de société, les comédiens italiens le firent homologuer par arrêt du parlement, rendu le 13 décembre 1719. Aucun changement n'y fut apporté jusqu'au 7 avril 1741, époque où il en fut fait un autre.

Plusieurs choses remarquables résultent de

cet acte : la première, c'est que la société du Théâtre-Italien, aujourd'hui l'Opéra-Comique, remonte à plus d'un siècle, et que, dès le commencement, elle fut régulièrement constituée, puisqu'elle eut un fonds social assez considérable même pour couvrir les dépenses de l'année. Or, il est remarquable que de pareils actes se sont succédé sans interruption jusqu'à ce jour, qu'il y a possession séculaire, et que les engagemens de cette société ont toujours été fidèlement remplis. C'est cependant une existence si respectable que l'on a vu attaquer par une usurpation violente en 1827, et qui fut ensuite anéantie par des causes étrangères non moins iniques.

Un autre fait, qui n'est pas moins digne de remarque, c'est que la totalité des dépenses annuelles n'est calculée, dans l'acte qui vient d'être rapporté, qu'à la somme de *quatre-vingt-seize mille livres !* Or, si l'on se rappelle que l'on faisait déjà en 1717 des recettes de près de *cinq mille livres*, on est tenté de croire que les comédiens sociétaires devaient partager des bénéfices très-considérables ; mais il faut remarquer que leur théâtre restait fermé pendant le carême, aux rogations, à toutes les fêtes de l'an-

née, qui étaient alors très-nombreuses, et que les maladies, décès ou anniversaires de tous les princes de l'Europe étaient aussi des causes de clôture ; en sorte qu'on ne donnait pas beaucoup plus de cent cinquante représentations par an, qui ne pouvaient être calculées à plus de 1,500 livres. Le produit était donc de 225,000 livres, d'où il fallait soustraire *quatre-vingt-seize mille livres* pour les frais. Le bénéfice net était de 129,000 livres, et pour chaque acteur de *dix mille livres* environ ; ce qui était considérable alors.

En 1721, l'entrepreneur de l'Opéra, au mépris du traité qu'il avait fait pour quinze ans avec Catherine Vanderberg pour la cession du privilége de l'Opéra-Comique, traita d'un second privilége avec la Lause, pour le prix de 6,000 livres par an, et, le 9 août de la même année, il en accorda un troisième à Francisque, qui éleva aussi son théâtre à la foire ; mais à peine les dispositions de ces nouveaux entrepreneurs furent-elles faites que les comédiens français et italiens, jaloux des succès qu'obtenait l'Opéra-Comique, obtinrent la suppression de ce genre de spectacle. On voit que ce n'est pas d'aujourd'hui que date la rivalité des théâ-

tres, et les cris qui s'élèvent contre leur multiplicité.

Les comédiens italiens, persuadés que le succès des théâtres de la Foire était la conséquence de leur emplacement, transportèrent leur spectacle au Théâtre de l'opéra-comique, à la foire Saint-Laurent; mais ils n'y firent pas fortune, et furent contraints de l'abandonner pour retourner à l'hôtel de Bourgogne. Cet échec les rendit plus traitables envers le spectacle qu'ils considéraient comme leur rival. Une compagnie se présenta pour ouvrir un nouveau théâtre d'opéra-comique, en obtint le privilége, en 1724, et fit l'ouverture de son spectacle le 25 juillet de la même année. Le Sage, Dorneval et Fuselier firent la fortune de ce théâtre par des pièces remplies d'esprit et de gaîté. Cette époque est aussi remarquable par l'usage qui s'établit de composer des airs nouveaux pour chaque pièce au lieu des vaudevilles connus dont on s'était servi jusqu'alors. Un musicien, nommé de Gilliers, fut le premier qui essaya cette nouveauté dans un prologue intitulé : *Les Dieux à la Foire*, lequel fut représenté le 22 septembre 1724.

La mort du régent, arrivée le 23 décembre

1723, changea la position des comédiens italiens; car ils furent autorisés à prendre le titre de *Comédiens ordinaires du Roi*, et une pension de quinze mille livres leur fut accordée, sous la condition qu'ils seraient soumis à la surveillance des premiers gentilshommes de la chambre du Roi. Ce fut là l'origine des malheurs qu'ils ont éprouvés depuis. D'abord les premiers gentilshommes n'ont désiré d'exercer leur autorité sur les théâtres que pour satisfaire les habitudes de libertinage qui étaient alors du bon air; aujourd'hui c'est autre chose. Les quinze mille francs qu'ils obtinrent du roi donnèrent aussi lieu à une institution qui est une des causes de leur ruine; je veux parler des pensions pour les acteurs retirés, qui datent de cette circonstance.

Les succès de l'Opéra-Comique allaient toujours en augmentant; la musique s'y perfectionnait et devenait d'un meilleur style. Au lieu des quatre violons auxquels nous avons vu que son orchestre était borné autrefois, il y en avait alors huit, avec plusieurs basses, un hautbois, une flûte, un basson et deux cors. On ne se bornait pas seulement à lui faire accompagner des couplets de vaudeville; les danses et les

pantomimes des divertissemens obligeaient souvent cet orchestre à jouer des symphonies et des ouvertures. Tout cela était plus léger, plus vif que la musique de l'Opéra. Aussi voyait-on la foule se précipiter au Théâtre de la Foire, tandis que les Théâtres-Français et Italien étaient souvent dans la solitude. En 1734, un nommé Pouteau devint entrepreneur de l'Opéra-Comique, et le prit à bail directement de l'Opéra, moyennant quinze mille livres par an, sept mille cinq cents livres pour chaque foire. Un homme beaucoup plus habile que ses prédécesseurs, Monnet, s'en chargea en 1743, et n'épargna rien pour lui donner un nouvel éclat; mais la jalousie que firent naître ses succès causa sa ruine; les comédiens français et italiens parvinrent à le faire supprimer en 1744. Cependant, sur les représentations du bureau de la ville, il fut rétabli en 1752. Ce qu'il y eut de plaisant, c'est que, pour satisfaire les acteurs des Théâtres-Français et Italien, on défendit à Monnet de faire parler ses acteurs; il fit mettre en couplets toutes ses pièces nouvelles; mais aussitôt l'Opéra jeta les hauts cris. Peu s'en fallut qu'on ne défendît aussi aux pauvres acteurs forains de chanter. Le ridicule était ce-

pendant trop évident; on finit par affranchir l'opéra-comique de toutes ses entraves.

Au mois de juillet 1752, Cambini, chef d'une troupe d'opéra bouffe, ayant fait un traité avec Rousselet, directeur de la comédie à Rouen, pour donner des représentations sur le théâtre de cette ville, la direction de l'Opéra de Paris s'y opposa, et fit jouer cette troupe à l'Académie royale de Musique. La première représentation eut lieu le 2 août 1752. Le succès fut prodigieux. Il y avait dans la troupe un chanteur nommé *Manelli*, qui parut merveilleux; la *prima donna*, Mlle Tonelli, excita aussi le plus vif enthousiasme, et la musique alors incomparable de *la Serva Padrona*, de Pergolèse, acheva de faire tourner la tête aux amateurs avides de nouveautés.

Ce triomphe toutefois ne s'obtint qu'au grand scandale des partisans de l'ancienne musique française. La fameuse lettre de J.-J. Rousseau fut le signal de la guerre, et donna lieu à plus de cinquante brochures, presque toutes dirigées contre le citoyen de Genève, dont l'éloquent écrit a seul survécu à la circonstance qui le fit naître. Le parti de *la gloire nationale* eut assez de crédit pour faire renvoyer les bouffons

en 1754; mais la révolution était faite, au moins dans le goût du public.

Dès l'année précédente, d'Auvergne avait écrit un opéra-comique dans la manière des intermèdes italiens; cet ouvrage, intitulé *les Troqueurs*, eut le succès le plus décidé. C'est ce même opéra que M. Hérold a remis en musique, et qui a été joué à Feydeau il y a quelques années. Il fut suivi du *Jaloux Corrigé*, pasticcio de morceaux italiens, arrangé par Blavet, célèbre flûtiste. A peine les bouffons furent-ils partis qu'on s'empressa de traduire leurs meilleurs opéras. Le premier ouvrage qu'on choisit fut *la Servante Maîtresse*; Mme Favart, qui jusque-là n'avait chanté que des vaudevilles, remplaça la Tonelli, et Rochard, qui n'était pas plus expérimenté dans l'art du chant, se chargea du rôle de Manelli. Les applaudissemens qui furent donnés à cet essai donnèrent lieu à d'autres traductions: *Ninette à la Cour*, *le Maître de Musique*, *la Bohémienne*, *le Chinois*, se succédèrent, et firent courir le public au Théâtre-Italien et à celui de l'Opéra-Comique. Les traductions et les pastiches occupèrent ainsi la scène jusqu'en 1758; alors Laruette et Duni commencèrent à écrire des opéras-comiques

français. Le premier débuta par *l'Heureux Déguisement*, qui fut joué à la foire Saint-Laurent; l'autre donna, sur le même théâtre, *Nina et Lindor*.

L'année 1759 fut remarquable par le commencement de la carrière dramatique de Monsigny, qui, pour la première fois, fit entendre de la musique française expressive et dramatique, dans les *Aveux indiscrets*. Un autre musicien distingué, Philidor, débuta, le 9 mars de la même année, par *Blaise le Savetier*. Enfin l'opéra-comique français existait et avait pour soutien deux compositeurs, dont l'un (Monsigny) était doué d'un talent naturel plein de charmes, et dont l'autre (Philidor) possédait plus de science musicale que tous ses compatriotes.

Les théâtres de la Foire s'étaient emparés presque seuls du genre de l'opéra-comique; ils prospéraient, et le Théâtre-Italien n'avait plus qu'une existence languissante. En vain avait-il fait l'acquisition de Caillot, acteur remarquable et bon musicien; car il était presque le seul qui sût chanter. Enfin, en 1762, on sentit la nécessité de rassembler à un seul théâtre les élémens de succès qui existaient dans plusieurs,

et l'on réunit l'Opéra-Comique à la Comédie-Italienne. Clairval, Audinot, Laruette et sa femme furent les principaux acteurs dont la Comédie-Italienne fit l'acquisition par cette réunion. Ce fut le 3 février de cette année que toute la troupe débuta par *la Nouvelle Troupe*, pièce de circonstance, *Blaise le Savetier* et *On ne s'avise jamais de tout*. Peu de temps après, Trial vint compléter l'ensemble des chanteurs de l'époque.

Dès ce moment, une activité productive se fit remarquer à la Comédie-Italienne (l'Opéra-Comique avait conservé ce titre) : dans l'espace de onze mois on y représenta *le Maréchal*, *le Tonnelier*, *Annette et Lubin*, *le Procès* ou *la Plaideuse*, *l'Amant Corsaire*, *Sancho Pança*, *les Sœurs Rivales*, *la Nouvelle Italie*, *le Roi et le Fermier* et *le Milicien*, et de plus quelques comédies italiennes et françaises. C'est alors que commença une époque de prospérité qui se prolongea jusqu'en 1789, et qui fut telle que la part de chaque comédien sociétaire s'élevait annuellement jusqu'à trente-deux mille francs La réunion rare de compositeurs tels que Grétry, Monsigny, Philidor, et de plusieurs autres qui ont moins produit, mais qui ont eu des

succès, la fécondité de ces auteurs, le talent des acteurs pour jouer la comédie, l'ennui qu'on éprouvait au grand Opéra et qui en éloignait le public, tout concourait à donner la vogue au genre de l'Opéra-Comique, qui est évidemment celui qui plaît le plus aux Français. L'état florissant où se trouvaient les théâtres de province fournissait d'ailleurs à chaque instant des sujets nouveaux pour remplacer les anciens.

La Comédie-Française avait obtenu, en 1768, qu'on défendît aux comédiens italiens de jouer des pièces françaises sans musique, et s'était emparée des ouvrages de Marivaux et de Boissy, qui appartenaient à la Comédie-Italienne; mais la défense fut levée dix ans après. En 1779, les canevas italiens furent abandonnés, et Camérani, qui avait été le dernier comédien italien reçu, et qui s'était distingué dans les rôles de *Scapin*, devint le régisseur du théâtre. Il conserva cet emploi jusqu'en 1815. En 1791, la comédie fut définitivement supprimée, et il ne fut plus joué sur le Théâtre *des Italiens* que des opéras et quelques vaudevilles. Ce fut alors que le titre de *Comédie-Italienne* fut abandonné pour celui d'*Opéra-Comique*.

La salle Favart ayant été achevée en 1783, l'Opéra-Comique quitta l'hôtel de Bourgogne et vint s'y établir. Il y resta jusqu'à sa réunion avec le Théâtre-Feydeau, dont je parlerai plus loin.

Il était décidé que la musique italienne et la présence de l'Opéra-Buffa à Paris exerceraient toujours une influence salutaire sur la musique française. En 1778, de Vismes avait rétabli ce spectacle qu'on n'avait pas eu depuis son expulsion en 1754. Mais le moment n'était pas favorable; l'attention publique était alors trop occupée de la révolution opérée par Gluck dans la musique dramatique, pour se partager sur d'autres objets. L'Opéra-Buffa fut supprimé, l'année suivante, parce que le produit de ses représentations ne couvrait pas ses frais. En 1786, Léonard, coiffeur de la reine Marie-Antoinette, obtint, par la protection de cette princesse, le privilége d'un nouvel Opéra-Italien. Cet homme, qui avait du sens, comprit qu'il n'avait pas les connaissances nécessaires pour l'organisation d'un spectacle de ce genre; il s'associa Viotti, qui, devenu l'âme de l'entreprise, y versa toutes les économies qu'il avait faites dans ses voyages, et qui organisa la troupe la

plus parfaite qu'on ait entendue à Paris, et qui ait peut-être jamais existé. Cette troupe se composait de chanteurs ou d'acteurs du premier ordre, tels que Raffanelli, Mandini, Rovedino, Viganoni, Mengozzi, et de Mmes Baletti et Morichelli. Un orchestre excellent, dirigé d'abord par Mestrino, et ensuite par Puppo et Lahoussaye, secondait à merveille cette troupe excellente; parmi les artistes qui y furent réunis on distinguait Ferrari, qui tenait le clavecin, Navoigille, qui dirigeait les seconds violons, Bruni, qui était chef des premiers, Rode, Fonteski, qui fut le premier à introduire les symphonies de Haydn en France, Valotti et Breval, violoncellistes, Devienne et Blasius aux bassons, Garnier et Delcambre aux hautbois, Duvernois le jeune, à la clarinette, Othon Vandenbroeck et Frédéric Duvernois aux cors. Enfin M. Chérubini, nouvellement arrivé en France, fut chargé de diriger la partie musicale, et de composer des morceaux qu'on ajoutait aux divers opéras de Cimarosa, d'Anfossi, de Guglielmi, etc. C'est à cette circonstance qu'on doit le quatuor délicieux des *Viaggiatori felici*, les morceaux de l'*Italiana in Londra*, et plusieurs autres.

Le début de la troupe eut lieu le 26 janvier

1789, à la salle des Tuileries; mais, après la journée du 6 octobre, qui ramena le roi et la famille royale à Paris, la direction fut obligée de quitter cette salle, aux réparations de laquelle elle avait dépensé 250 mille francs, et de se transporter à la foire Saint-Germain, dans la salle de Nicolet, en attendant qu'on eût bâti la salle de la rue Feydeau. A cette époque, un Opéra français fut joint à ce spectacle, et joua alternativement avec la troupe italienne. Parmi les chanteurs on remarquait Martin, dont la voix admirable s'est soutenue pendant près de quarante ans, Le Sage, Gaveaux et Adrien, qui depuis est passé à l'Opéra. Le théâtre, organisé de cette manière, prit le nom de *Théâtre de Monsieur*, parce qu'il était sous la protection du comte de Provence, depuis, Louis XVIII.

On trouve dans un almanach des spectacles du temps une anecdote assez singulière, concernant la nouvelle salle Feydeau. On avait obtenu du ministre la permission de la construire, et déjà l'on avait acheté le terrain; mais il fallait que cette permission fût visée par le président de la municipalité. Lorsqu'on la présenta à Bailly, qui remplissait ces fonctions, il l'arracha des mains de celui qui en était porteur, et

la déchira en s'écriant : *Nous n'avons besoin ni de baladins ni de farceurs !* Un pareil emportement paraît bien peu d'accord avec la gravité du caractère de cet homme célèbre.

Le 6 janvier 1791, l'ouverture du Théâtre-Feydeau se fit par *les Nozze di Dorina.* On y réunit l'opéra italien, l'opéra français, la comédie et le vaudeville. Les opéras français ne furent d'abord que des traductions, parmi lesquelles on cite surtout *le Marquis de Tulipano*, où brillait la voix de Martin. Le premier ouvrage qui ait été composé pour ce théâtre fut *la Nuit Espagnole*, paroles de M. Fiévée, musique de Persuis ; le second fut *Lodoïska*, de M. Chérubini; celui-ci fut, avec *Euphrosine*, de Méhul, qu'on venait de jouer à l'Opéra-Comique, le signal d'une révolution complète dans la musique dramatique française.

Les évènemens de la révolution, qui se succédèrent rapidement, en 1792, ayant fait fermer les spectacles momentanément, les artistes italiens qui composaient la troupe de l'Opéra-Buffa quittèrent précipitamment la France, et se dispersèrent; dès lors l'administration de Feydeau borna son spectacle au genre de l'opéra français. Les acteurs devinrent plus nom-

breux, et firent des acquisitions précieuses. On comptait parmi les hommes Gaveaux, Gavaudan, Martin, Juliet, Le Sage et Rézicourt, et les premiers rôles de femmes étaient remplis par Mmes Scio et Rolandeau; des chœurs nombreux, composés de belles voix et d'excellens musiciens, joints au meilleur orchestre de Paris, faisaient de ce théâtre le rendez-vous de tous les vrais amateurs de musique. Une heureuse rivalité s'établit entre ce spectacle et l'Opéra-Comique; les meilleurs ouvrages de Méhul, de Dalayrac, de MM. Berton, Chérubini, Lesueur et Kreutzer, *Roméo et Juliette*, de Steibelt, et une foule d'autres bonnes productions de différens genres, furent le résultat de cette lutte; les théâtres s'enrichirent, le public y gagna du plaisir, et la France eut la gloire de pouvoir opposer aux étrangers un genre de musique qui lui appartenait.

J'ai dit que les théâtres s'enrichirent : il est incontestable que, malgré les troubles qui agitaient la capitale, les années 1793 à 1797 furent extrêmement productives pour l'Opéra-Comique et le Théâtre-Feydeau. Cependant la liberté que chacun avait acquise d'établir des théâtres, les avait multipliés à l'excès; Paris

renfermait à cette époque tous ceux dont les noms suivent : 1° l'Opéra ; 2° le Théâtre-Français, alors le *Théâtre de la Nation* (à l'Odéon) ; 3° le Second Théâtre-Français, sous le nom de *Théâtre de la République* (au Palais-Royal) ; 4° l'Opéra-Comique national (à la salle Favart) ; 5° le Théâtre-Feydeau ; 6° le Théâtre de la Montagne, ou Montansier (au Palais-Royal) ; 7° le Théâtre-National, rue de Richelieu, où l'on jouait des comédies civiques, des pantomimes, des ballets et des opéras ; 8° le Théâtre du Marais, où l'on jouait des tragédies et des drames : Baptiste aîné y fit sa réputation dans *Robert, chef de brigands* ; 9° le Théâtre *des Amis de la Patrie*, à la salle Louvois : on y jouait des opéras et des vaudevilles ; 10° le Théâtre du *Lycée des Arts*, rue Saint-Honoré, où l'on représentait des pantomimes, des opéras et des vaudevilles ; 11° Théâtre de l'Ambigu-Comique, sur le boulevard du Temple, pour les vaudevilles et les pantomimes ; 12° Théâtre du Vaudeville, rue de Chartres ; 13° Théâtre des Variétés amusantes, boulevard du Temple ; 14° Théâtre de la Gaîté, boulevard du Temple, pour les vaudevilles, les petits opéras et les pantomimes ; 15° Théâtre *des Délassemens comiques*, boulevard du Temple, où l'on jouait la tragédie,

la comédie et l'opéra-comique; 16° Théâtre Patriotique, boulevard du Temple, pour les pièces de circonstance; 17° Théâtre sans Prétention, boulevard du Temple; 18° Théâtre Molière, rue Saint-Martin; 19° Théâtre de la Cité; 20° Théâtre Lyrique et Comique, qui devint ensuite le Théâtre des Jeunes Artistes, au coin de la rue de Lancry; on y jouait l'opéra-comique et la comédie; 21° Théâtre *des Sans-Culottes*, pour les pièces révolutionnaires; 22° Théâtre de la rue Saint-Antoine; 23° Théâtre de Doyen, rue de Nazareth; 24° Théâtre des Jeunes Élèves, rue Dauphine; 25° enfin, Théâtre de la rue du Bac.

Pour pouvoir lutter avec avantage contre une telle multitude de théâtres, on conçoit qu'il fallait une activité prodigieuse; aucun spectacle ne l'emporta, sous ce rapport, sur le théâtre de l'Opéra-Comique de la salle Favart; car dans la seule année 1793 on y donna: 1° le 12 janvier, *Ambroise ou Voilà ma Journée*, musique de Dalayrac; 2° *le Déserteur de la Montagne de Ham*, musique de Kreutzer, le 6 février; 3° le 23 du même mois, *le Pelletier de Saint-Fargeau*, en un acte, musique de Blasius; 4° le 16 mars, *le Barbier de Séville*, en quatre actes,

musique de Paisiello; 5° le 23 du même mois, *Clarice et Belton*, en trois actes, musique de Grétry; 6° le 28 mars, *le Jeune Sage et le Vieux Fou*, musique de Méhul; 7° le 2 mai, *Arnill*, en un acte, de Dalayrac; 8° le 22 mai, *Inès et Léonore*, en trois actes, musique de Breval; 9° le 25 mai, *la Blanche Hacquenée*, en trois actes, musique de Porta; 10° le 10 juin, *le Coin du Feu*, en un acte, musique de Jadin; 11° le 1er juillet, reprise du *Corsaire*, de Dalayrac; 12° le 25 du même mois, *Adélaïde, ou la Victime*, drame en trois actes, d'Hoffmann; 13° le 17 août, *la Cause et les Effets*, en un acte, musique de Trial fils; 14° le 5 septembre, *la Moisson*, en un acte, musique de Solié; 15° le 9 septembre, *la Fête Civique*, en un acte; 16° le 23 vendémiaire, *Urgande et Merlin*, en trois actes, musique de Dalayrac; 17° le 1er brumaire, *l'Homme et le Malheur*, en un acte, musique de Parenti; 18° le 16 brumaire, *Marat dans les souterrains des Cordeliers*, comédie en un acte; 19° *la Veuve du Républicain*, comédie en trois actes; 20° et enfin le 4 nivôse, ou 30 décembre, *l'Intérieur d'un Ménage Républicain*, vaudeville.

Cette activité continuée pendant les années

suivantes, finit par faire pencher la balance en faveur de l'Opéra-Comique, et par causer des pertes au Théâtre-Feydeau, dont le directeur fit banqueroute en 1798. Après quatre mois d'interruption, ce théâtre ouvrit de nouveau, sous la direction de Rézicourt ; et, peu de temps après, le grand succès des *Deux Journées*, opéra de M. Chérubini, y ramena la foule. Alors la fortune changea, et, malgré l'ensemble délicieux qui résultait de la réunion d'acteurs tels que Elleviou, Martin, Dozainville, Moreau, Chenard, Solié, M[mes] Gonthier, Dugazon, Carline, Jenny Bouvier, Saint-Aubin, Phillis, Gavaudan et les deux Pingenet, l'Opéra-Comique se vit abandonné par le public ; le mal empira chaque jour ; Feydeau lui-même retomba dans son ancien état de malaise, et, dans le mois d'avril 1801, les deux théâtres furent fermés.

Les gens de lettres et les compositeurs entreprirent alors de les réunir ; des négociations furent entamées, l'acte d'union se fit peu de temps après, et, le 16 septembre de la même année, l'ouverture de la salle Feydeau eut lieu avec un choix des deux troupes. Tout alla bien d'abord ; mais, à la fin de l'année, des

embarras se manifestèrent de nouveau, et l'on fut obligé d'avoir recours à des emprunts.

Après avoir organisé son empire, Napoléon accorda des subventions aux théâtres principaux, en les mettant sous la surveillance du préfet du palais ou de ses chambellans; le théâtre Feydeau passa dans les attributions de M. Auguste de Talleyrand, qui y mit M. de Campenon comme commissaire impérial. A la restauration, les gentilshommes de la chambre réclamèrent leur autorité sur les théâtres, et le duc d'Aumont eut l'Opéra-Comique en partage. Sa protection a eu pour effet d'amener, en 1824, les comédiens à renoncer aux droits de leur gestion; de les chasser de chez eux en 1827, et de les mettre en état de faillite l'année suivante. On ne put éviter la banqueroute complète qu'en obligeant les comédiens sociétaires à renoncer à leur propriété, et le privilége d'exploiter l'Opéra-Comique fut concédé à un entrepreneur.

Il est de la nature des entreprises de théâtres d'avoir des momens de crise : les chutes multipliées de pièces nouvelles, les pertes d'acteurs aimés du public, les caprices de celui-ci, la vogue qu'obtiennent des divertissemens

nouveaux, sont autant de causes d'embarras qui mettent en défaut les prévisions des meilleurs administrateurs. Je l'ai déjà dit plusieurs fois : toute entreprise qui a pour objet les plaisirs du public est ruineuse. Les recherches que j'ai faites sur la situation des théâtres de toute l'Europe m'ont démontré que, pendant plus de cent cinquante ans, tous ceux qui s'en sont chargés y ont perdu leur fortune ou fait banqueroute, sauf quelques exceptions rares, qui ne sont pas applicables aux théâtres d'opéras. En ce moment, tous les théâtres d'Allemagne qui ne sont pas défrayés par les princes, presque tous ceux de l'Italie et de l'Angleterre, tous ceux de nos départemens, presque tous ceux de Paris sont dans une situation analogue à celle de Feydeau, et jamais un état de malaise si général ne s'est fait apercevoir. Qu'en faut-il conclure? qu'il ne faut point de théâtres? cela serait absurde. De hautes considérations d'ordre public et de morale s'opposent à ce qu'on les laisse périr. Les gouvernemens doivent les considérer comme une de leurs charges obligatoires ; c'est à eux de venir au secours des administrations dramatiques, lorsque celles-ci périclitent. Des fonds doivent être en réserve

pour ces circonstances, et, s'ils sont insuffisans, il faut les augmenter.

Plusieurs causes concourent à rendre l'exploitation des théâtres plus difficile à l'époque actuelle; ce sont 1° la rareté des bons auteurs, qui provient de ce que les esprits élevés se sont tournés vers les sciences politiques et morales; 2° la rareté non moins grande de bons acteurs; 3° les exigences du public, qui augmentent à mesure qu'il se civilise; 4° l'action des congrégations sur la société; action qui est telle que la plupart des fonctionnaires n'osent se montrer au spectacle, et que beaucoup de femmes en sont détournées par les terreurs religieuses qu'on excite dans leur esprit. Il y aurait des recherches curieuses à faire sur ces difficultés; mais elles demanderaient plus de savoir et d'habileté que je n'en ai. Il me suffit de les avoir fait apercevoir.

SUR LES ANCIENS AIRS FRANÇAIS.

Dès l'année 1350, le chant des airs français avait pris un caractère de rhythme et de mesure qu'on ne trouve pas dans les psalmodies qu'on appelait les *chansons* des troubadours et des trouvères des onzième et douzième siècles. On en peut juger par l'air du *Jeu de Robin et de Marion*, composé par Adam de Le Hale, que j'ai donné dans le *prospectus et specimen* de la *Revue musicale*. Ces chansons s'étaient ensuite excessivement multipliées, et étaient devenues l'objet du goût dominant de la nation française, qui en a toujours conservé quelque chose.

Ce goût était si généralement répandu depuis le règne de Louis XI que les compositeurs de musique d'église furent contraints de prendre pour thême principal de leurs messes et de leurs motets les motifs des chansons les plus populaires, et que cet usage se conserva, même en Italie, jusqu'après la mort de Palestrina. Les motets français de Baïf, de Ronsard et

de quelques autres rimeurs étaient appelés *chansons spirituelles*, parce qu'on les chantait sur des airs profanes. Il en était de même des psaumes de Marot; ce poète ne traduisit d'abord que trente psaumes en vers français : il les présenta à François 1er en 1536. Ils eurent le plus grand succès; mais ce qui contribua le plus à leur fortune fut la facilité qu'on avait de les chanter sur des airs qui couraient la ville, et que tout le monde savait à la cour. Bayle nous apprend, d'après les auteurs contemporains, que François Ier, le Dauphin, depuis Henri II, la Dauphine, Catherine de Médicis, les duchesses d'Étampes et de Valentinois, ainsi que le roi et la reine de Navarre, avaient adopté chacun leur psaume, qu'ils chantaient continuellement. Le psaume qui plaisait le plus à François Ier était sur le vaudeville très-connu : *Que ne vous requinquez-vous, vieille, que ne vous requinquez-vous donc?* Henri II, qui était grand chasseur, préférait celui qui commence par ce vers :

Comme le cerf fuit du côté de l'eau.

Il le chantait en courant dans les bois, sur un air de cor et de trompe. Catherine de Médicis

chantait le sixième sur un air italien; et la duchesse de Valentinois, qui était jeune et jolie, aimait beaucoup à répéter le *de Profundis* en vers marotiques, sur l'air d'une chanson fort leste qui commençait par ces mots : *Baisez-moi donc, beau sire !* Personne ne prenait garde au ridicule de ces travestissemens de prières en chansons plaisantes.

Plus tard, la traduction des psaumes ayant été achevée par Théodore de Bèze, des compositeurs habiles, tels que Goudimel, Roland de Lassus, Philibert *Jambe-de-Fer*, Claudin-le-Jeune et autres, mirent ces psaumes en musique nouvelle à trois et à quatre parties, et les recueils qui s'en multiplièrent firent oublier la méthode de les chanter sur des airs populaires. Des éditions en furent publiées en Italie, en France et en Allemagne. Celles que Nicolas Duchemin, Adrien Le Roy et les Ballard donnèrent à Paris, vers le milieu du seizième siècle, furent très-estimées; Philippe II accorda à Plantin la permission d'imprimer des recueils de ces psaumes en musique, et Charles IX permit à Jean de Tournes d'en faire une nouvelle édition en 1561, *à condition*, dit le privilége, *qu'ils seront en bonne musique.*

Toutefois les chansons vulgaires s'étaient conservées parmi les catholiques, qui s'en servaient pour des cantiques spirituels, comme les missionnaires de nos jours ont fait usage de nos airs de vaudevilles. Telle fut l'origine des noëls, dont le sujet n'était pas toujours relatif à la Nativité de Jésus-Christ, quoique les plus amusantes de ces chansons pieuses soient celles où il est question de l'adoration des Bergers, auxquels on a fait prendre le langage des paysans des diverses provinces de France. Le principal recueil de ces cantiques, auxquels on a joint la musique, est intitulé *la Grande Bible des Noëls*. Il y en a un grand nombre d'éditions, dont les plus complètes sont de la fin du seizième siècle ; mais les premiers noëls ont été composés et imprimés pendant les règnes de Henri II et de ses fils. Pierre Certon, maître des enfans de chœur de la Sainte-Chapelle; Maillard, Arcadelt, Clément Jannequin, Mornable, les deux Vermont, Fevim et Du Buisson furent les principaux auteurs de ces vieux airs. Du Caurroy, qui fut maître de chapelle de Charles IX, de Henri III et de Henri IV, passe pour en avoir écrit un grand nombre. L'air si connu de la romance *Charmante Gabrielle*, qu'on attribue

faussement à Henri IV, et qui appartenait originairement à un noël, est de la composition de Du Caurroy. Parmi ces chansons pieuses, les plus célèbres ont été : 1° *Joseph est bien marié à la fille de Jessé ;* 2° *Les bons bourgeois de Châtres et ceux de Montlhéri ;* 3° *Laissez paître vos bêtes ;* 4° *Chantons, je vous prie, Noël hautement.* Mais le plus curieux est un cantique sur la conversion de la Magdeleine, dont les détails sont d'une naïveté rare. On peut aussi citer, pour sa singularité, le noël qui commence par ce couplet :

Un jour le sauveur du monde,
Œilladant la terre et l'onde,
Voulut choisir ici-bas
Une plante joliette,
Pour porter sa fleur doucette;
Mais Satan ne voulait pas.

Outre les noëls, on avait des chansons *héroïques*, *galantes* et *gagliardes.* Leurs airs avaient été composés par les musiciens que j'ai nommés, auxquels il faut ajouter Gentian, Hesdin, Gervaise, A. Cartier, Le Gendre, Du Tertre, Morel, Mithou, Chardavoine, Bonnard et beaucoup d'autres dont la liste serait trop étendue. Le nombre des recueils de ces chansons, im-

primées avec la musique par Attaignant, Nicolas Duchemin, Adrien Le Roy et les Ballard, est de plus de deux cents, et celui des airs qu'on y trouve surpasse six mille.

L'Excellence des Chansons musicales, publiée en 1572 par Arcadelt; *le Parangon des Chansons*, que Jacques Moderne fit paraître en 1576; les trois recueils de chansons à quatre, six et huit parties, que Jean Pervin mit au jour en 1578; les *Chansons gagliardes* de Gilles Maillard, 1581, in-4°, celles de Lagrotte, organiste de Henri III, 1583, et les *Chansons plaisantes, amoureuses et recréatives*, publiées à Lyon, par Rigaud, 1588, contiennent des modèles de ces airs qui étaient à peu près la seule musique qu'on connût à la cour et à la ville. Les rois et les courtisans faisaient aussi quelquefois les paroles et les airs de quelques chansons. On en connaît trois de Marie Stuart. Charles IX en a écrit une assez jolie pour Marie Touchet, sa maîtresse, et Henri III en fit une autre, dont l'air ne manque pas de naturel. Elles se trouvent dans l'*Anthologie française* de Monnet.

Sous les ministères de Richelieu et de Mazarin, les chansons changèrent d'objet et de forme; car elles devinrent des épigrammes, des satires,

et même des recueils d'injures grossières contre la cour, contre les courtisans et surtout contre les ministres. Le plus grand nombre de ces chansons n'a d'autre mérite que celui de la malignité. Celles qui ont été composées dans le temps de la Fronde se distinguent cependant par des traits assez spirituels. Quant aux airs qu'on y adaptait, ils n'étaient autres, pour la plupart, que ceux des anciens recueils dont je viens de parler; on les choisissait de préférence, parce qu'ils étaient connus du peuple, et plus faciles à retenir que ceux qui auraient été faits exprès.

Les airs que les poètes choisissaient pour leurs chansons étaient souvent pris de certaines danses de caractère alors en usage. Les noms de toutes ces danses étant peu connus maintenant, il n'est pas inutile de rappeler leur origine, ni de dire quel en était le caractère.

Dans le moyen âge, les danses se divisaient en deux espèces; l'une grave, lente et fort ennuyeuse; l'autre vive, gaie, mais indécente, et semblable à celles dont les bayadères offraient des exemples, à l'époque de la conquête de l'Inde par les Anglais. Les défauts de ces danses

avaient fait négliger les premières, et proscrire les autres par les bulles des papes et les édits des rois. Ce ne fut qu'au quinzième siècle que la danse se releva du discrédit où elle était tombée, et reprit une nouvelle vie, comme tous les arts.

En 1562, le concile de Trente étant assemblé, le cardinal Hercule de Mantoue y présidant, le roi d'Espagne Philippe II y vint, et l'on y proposa de lui donner une grande fête, dans laquelle la danse entra pour beaucoup. Deux cardinaux furent les ordonnateurs du bal, où le roi et plusieurs prélats, évêques et abbés, dansèrent avec les princesses et dames italiennes et allemandes qui s'y étaient rendues en foule. Toutes les danses qu'on y exécuta étaient sérieuses, et de l'espèce qu'on appelait alors *basses danses*, c'est-à-dire où l'on marchait plutôt qu'on ne sautait, si l'on s'en rapporte à un auteur italien nommé *César Negri*, milanais, qui a publié un traité des danses de son temps (1600), où l'on trouve tous les airs qui étaient alors en usage pour cet exercice. Ce fut Catherine de Médicis qui détermina les demoiselles de sa cour à porter des jupes plus courtes qu'on ne l'avait fait jusqu'alors, afin que leurs

jambes fussent plus libres pour adopter les danses vives.

Alors, au lieu des airs lents du *branle* et de la *pavanne*, on eut les vives *bourrées* et les *gigues*, sur lesquelles les dames de la cour sautaient avec délices. Marguerite de Valois, fille de Catherine de Médicis, ayant les jambes fort belles, outra la mode des jupons courts, et sauta de manière à donner lieu à quelques aventures plaisantes, et à scandaliser quelques vieilles dames. Les fêtes qui eurent lieu à Bayonne, en 1565, lors de l'entrevue de Catherine de Médicis avec sa fille aînée, Élisabeth de France, furent l'occasion où ces danses nouvelles commencèrent à prendre faveur. L'époque est d'autant plus remarquable que ce fut alors, dit-on, que le massacre de la Saint-Barthélemi fut résolu, quoiqu'il n'ait été exécuté que sept ans après.

Lorsque les anciens airs, tels que les *branles* et les *pavannes*, furent passés de mode à la cour, ils continuèrent d'être en usage dans les provinces, et les branles de Poitou restèrent célèbres. On en trouve un assez grand nombre, qui étaient joués par les hautbois et les violons, dans le recueil formé par Philidor, musicien

de Louis XIV, dont il a été parlé dans le premier volume de la *Revue musicale*. Les autres airs de danses étaient, comme je l'ai dit, les *pavannes*, les *bourrées*, les *gigues*, les *passepied*, les *allemandes*, les *gagliardes*, les *sarabandes*, les *courantes*, les *gavotes*, et les *charivaris*. Chacun de ces airs avait un caractère particulier. Le recueil dont je viens de parler en contient beaucoup : mais on en peut voir des exemples dans une collection plus connue, qui a été publiée sous le titre de l'*Orchesographie*, d'abord en 1590, et ensuite en 1596, in-4°, à Langres, sous le pseudonyme de *Thoinot Arbeau*. Le véritable auteur de ce recueil est *Jean Tabourot*, official de Langres. Ce livre est un dialogue entre un musicien et un maître à danser, nommés *Capriol* et *Arbeau*. On y trouve beaucoup d'airs originaux notés, et l'on y voit que la plupart de ces airs, après avoir servi à faire danser, avaient été convertis en chansons, dont Tabourot donne les paroles. Une partie de ces airs s'est conservée dans les provinces de France, et particulièrement dans la Provence, la Bretagne, l'Auvergne et la Bourgogne. On croit que l'air de *Malbrough* remonte à cette époque reculée.

Les *vaux-de-vire* ou *vaudevilles* et les *romances* ont insensiblement fait disparaître tous ces anciens airs, et le mélange de quelques-unes des formes italiennes et allemandes dans les airs populaires français a fini par ôter à ceux-ci le caractère national qu'on ne retrouve plus que dans quelques provinces, qui sont restées fidèles à leurs souvenirs.

DU CHANT ET DES CHANTEURS.

Que de choses différentes exprime le verbe *chanter !* Les Grecs, dont la langue était si accentuée, chantaient leur poésie au lieu de la réciter, comme le font les peuples modernes. Delà, un grand poète, tel qu'Homère, était appelé *chantre divin.* Chez nous, un *chantre* est un ivrogne vêtu d'une espèce de chemise sale, qui tourne la bouche, et fait des grimaces horribles, en braillant dans une langue qu'il n'entend pas. Les poètes modernes disent encore *je chante ;* mais ce n'est que par fiction, et pour imiter ceux de l'antiquité. Le chant est à la fois un besoin pour l'homme le plus grossier, et un art difficile chez les nations civilisées. *Les chants* d'un peuple sont une partie caractéristique de sa physionomie, de ses mœurs, de son caractère, etc.; le *chant* d'une école est la mesure certaine des progrès que la musique y a faits.

En France, on n'a commencé à s'occuper du chant que vers la fin du dix-septième siècle.

Louis XIV, qui voulait avoir des chanteurs, crut avoir trouvé un moyen infaillible d'en former, en accordant à ceux de l'Opéra, par lettres-patentes du 28 juin 1669 et du mois de mars 1671, le privilége de ne point déroger lorsqu'ils étaient nobles. Quand il donnait des fêtes sur l'eau, dans la crainte que ses chanteurs s'enrhumassent, il disait avant qu'on commençât le concert : *Je permets à mes musiciens de se couvrir, mais seulement à ceux qui chantent.* Il est fâcheux qu'avec de si beaux priviléges notre école de chant ait été si ridicule jusqu'en 1770. Jusqu'à Garat, *chanter* avait été synonyme de *crier ;* il nous reste encore quelque chose de cela. Quant à nos agrémens du chant, ils étaient ce qu'on peut entendre de plus bizarre : les *ports de voix*, les *coulés*, les *flattés*, les *martellemens* de Dumesnil, de Maupin, de Rochois, de Chassé, feraient aujourd'hui pouffer de rire l'auditoire le plus sérieux.

L'Italie a toujours eu l'avantage sur les autres nations pour le chant ; mais c'est surtout au commencement du dix-huitième siècle que sa supériorité s'est établie d'une manière incontestable. Ce fut alors que les principales villes d'Italie ouvrirent des écoles, devenues fameuses

par les chanteurs extraordinaires qui en sortirent. Modène eut l'école de François *Peli ;* Jean *Paita* en fonda une à Gènes ; Venise en eut deux, qui étaient dirigées par *Gasparini* et *Lotti ;* celles de *Fedi* et d'*Amadori* brillèrent à Rome ; enfin, dans le même temps on compte celle de François *Brivio* à Milan, celle de François *Redi* à Florence, et surtout celle de *Pistocchi* à Bologne, dont le fameux *Bernacchi* devint ensuite le chef.

Naples, si justement renommée dans les fastes de la musique moderne, eut une foule d'écoles qu'il serait trop long de compter. Les plus distinguées furent celles d'Alexandre *Scarlatti*, de Dominique *Gizzio*, de François *Feo*, et de Nicolas *Porpora*. La méthode de ces illustres professeurs ne ressemblait point à celle qu'on emploie de nos jours pour former des chanteurs. Si l'on veut connaître quelle était eette méthode, en voici un exemple.

Porpora, l'un des plus illustres maîtres de l'Italie, prend en amitié un jeune *castrato*, son élève. Il lui demande s'il se sent le courage de suivre constamment la route qu'il va lui tracer, quelque ennuyeuse qu'elle puisse lui paraître. Sur sa réponse affirmative, il note sur une page

de papier réglé les gammes diatoniques et chromatiques, ascendantes et descendantes, les sauts de tierce, de quarte, de quinte, etc., pour apprendre à franchir les intervalles et à porter le son; des trilles, des groupes, des appogiatures et des traits de vocalisation de différentes espèces.

Cette feuille occupe seule pendant un an l'écolier et le maître; l'année suivante y est encore consacrée. A la troisième, on ne parle pas de la changer; l'élève commence à murmurer; mais le maître lui rappelle sa promesse. La quatrième année s'écoule, la cinquième la suit, et toujours l'éternelle feuille. A la sixième année, on ne la quitta point encore, mais on y joignit des leçons d'articulation, de prononciation, et enfin de déclamation; à la fin de cette année l'élève, qui ne croyait en être encore qu'aux élémens, fut bien surpris quand le maître lui dit: *Va, mon fils, tu n'as plus rien à apprendre : tu es le premier chanteur de l'Italie et du monde.* Il disait vrai, car ce chanteur était *Caffarelli.*

Il n'y a plus maintenant dans toute l'Europe une seule école où l'on emploie six ans à enseigner le mécanisme du chant. Il est vrai que, pour y consacrer un temps si considérable, il

faut prendre les élèves dans une extrême jeunesse, et que les chances désavantageuses de la mue peuvent rendre inutile tout d'un coup le travail de plusieurs années. Les voix des *castrati* ne présentaient point les mêmes inconvéniens, et avaient en outre l'avantage d'une mise de voix naturelle; aussi ont-ils été les chanteurs les plus parfaits qu'il y ait eu, lorsque l'opération n'a point été suivie d'accidens. Si c'est un triomphe pour la morale que l'humanité ne soit plus soumise à une honteuse mutilation, c'est une calamité pour l'art que d'être privé de ces voix admirables. On ne peut se faire d'idée maintenant de ce que furent des chanteurs tels que Balthasar *Ferri* et *Farinelli.*

Le premier, né à Pérouse, au commencement du siècle dernier, est le même dont J.-J. Rousseau parle avec tant d'éloges, à l'article *voix* de son *Dictionnaire de Musique*, et dont il cite le talent singulier de monter et de descendre deux octaves par tous les degrés chromatiques, avec un *trille* continuel, parfaitement articulé, et sans reprendre haleine, en conservant une justesse si parfaite que n'étant point accompagné par l'orchestre, à quelque note que les instrumens voulussent l'arrêter,

ils se trouvaient d'accord avec lui. Il avait été élevé à Naples et à Rome, et mourut fort jeune. On a encore des recueils entiers de vers dictés par l'enthousiasme qu'excitait ce chanteur divin. Cet enthousiasme était général, et se manifesta souvent par des démonstrations qui tenaient du délire. Quelquefois on faisait pleuvoir sur sa voiture un nuage de roses, lorsqu'il avait seulement chanté une cantate. À Florence, où il avait été appelé, une troupe nombreuse de personnes de distinction alla le recevoir à trois milles de la ville, et lui servit de cortége. Un jour qu'il avait chanté à Londres avec tant d'expression qu'il avait fait répandre des larmes à toute l'assemblée, un masque lui offrit en sortant du spectacle une émeraude d'un grand prix. On a son portrait gravé, avec ces mots pour légende : *Qui fecit mirabilia multa*, et une médaille frappée pour lui, portant d'un côté sa tête couronnée de lauriers, et de l'autre un cygne mourant sur les bords du Méandre, avec une lyre qui descend du ciel. Où sont aujourd'hui les chanteurs qui pourraient exciter un pareil enthousiasme? On leur donne, il est vrai, beaucoup d'argent; souvent même beaucoup trop pour ce qu'ils valent; mais voilà

tout. Le prix élevé que nous mettons à leur talent prouve seulement que ce talent est très-rare; d'ailleurs, il n'est que relatif. Chez le plus habile, tant d'imperfections se trouvent à côté de quelques qualités qu'on n'aurait point daigné l'écouter au temps où brillaient les grands chanteurs dont je parle.

Eh! qui peut mieux prouver la puissance de ceux-ci que la fortune prodigieuse de ce fameux *Carlo Broschi*, si connu sous le nom de *Farinelli*. Né à Naples, le 24 janvier 1705, il fit, dit-on, dans sa jeunesse une chute qui obligea ses parens à le soumettre à la castration. Ses maîtres furent *Scarlatti* et *Porpora*. Aucun chanteur n'a possédé une voix plus flexible, plus sonore et plus étendue; une imagination créatrice, jointe à une souplesse d'organe à toute épreuve, le mettait en état d'inventer mille formes de chant inconnues et ravissantes. L'intonation la plus parfaite, une agilité incomparable, une adresse inouïe dans les trilles; la richesse et la sobriété des *fioritures*; une excellence égale dans le style léger et dans le pathétique; l'art de graduer l'intensité du son selon le caractère qu'il avait à exprimer; telles furent les qualités qu'on reconnut généralement en lui. Après s'être fait

admirer en Italie, en Allemagne, en Angleterre et même en France, malgré les préjugés qu'on y avait alors contre la musique italienne, il fut appelé en Espagne, non pour les plaisirs du public, mais pour ceux du monarque.

On sait que Philippe V fut attaqué d'un affaiblissement, et même d'une sorte d'aliénation d'esprit, qui le rendit totalement incapable d'affaires. La reine, après avoir en vain fait employer tous les moyens pour le guérir, résolut d'essayer sur lui le pouvoir et les effets de la musique, auxquels le roi était fort sensible. Farinelli venait d'arriver à Madrid : la reine le fit appeler pour chanter dans un concert qui était placé près de la chambre du roi. Aux premiers accens, Philippe parut surpris, ensuite ému. A la fin du second air, il ordonna qu'on fît entrer le virtuose, qu'il combla d'éloges et de caresses. Il lui demanda comment il pouvait récompenser tant de talens, et l'assura qu'il ne lui refuserait rien. Farinelli, qui était prévenu, pria seulement le roi de se faire raser et habiller, ce qu'il n'avait pas fait depuis longtemps, et de tâcher de paraître au conseil. Depuis ce temps, la maladie diminua sensiblement, et le chanteur eut tout l'honneur de cette cure.

Dès lors le roi ne put plus se passer de lui; il lui accorda une pension de quatre-vingt mille livres, et le fit chevalier de l'Ordre de Saint-Jacques. Il l'éleva enfin à un tel degré de faveur que Farinelli était regardé comme son premier ministre. Le crédit de ce chanteur prodigieux fut à peu près le même sous Ferdinand VI, successeur de Philippe; ce prince ajouta l'Ordre de *Calatrava* à celui de Saint-Jacques, dont Farinelli était déjà décoré. On connaît l'aventure du tailleur qui, lui ayant fait un habit magnifique et du plus grand prix, demanda en tremblant, pour tout paiement, la faveur de lui entendre chanter un air. Retiré à Bologne en 1761, Farinelli fit bâtir dans ses environs un palais superbe, où il passa le reste de sa vie, chéri des habitans de Bologne, visité par les plus illustres voyageurs, et toujours aussi simple, aussi modeste dans son opulence, qu'il l'avait été dans la faveur de la cour. Il est mort en 1782, âgé de près de quatre-vingts ans.

On peut juger, d'après ce qui vient d'être dit, de ce que devaient être des chanteurs qui excitaient un pareil enthousiasme, dans un temps où l'école était si belle et si pure qu'elle ne pro-

duisait que d'habiles artistes. Ce temps était l'âge d'or du chant. Caffarelli, Élisi, Giziello, Manzoli, Victoire Tesi, Faustine Bordoni, et ensuite Guadagni, Guarducci, Pacchiarotti, Marchesi, Gabrielli, Mingotti, de Amicis, etc., ou contemporains ou successeurs de ces chanteurs admirables, ont eux-mêmes donné l'idée de la perfection, chacun en leur genre. Les personnes qui ont entendu Crescentini peuvent seules concevoir ce que c'était que cette école dont je parle. On se rappelle que, dans la cour de Napoléon, qui ne passait pas pour être sensible à l'excès, ce virtuose fit couler les larmes du prince, des courtisans et de toute l'assemblée dans le rôle de *Romeo*. Il n'y a point de termes pour exprimer un tel degré de talent. *Veluti* est le dernier chanteur de cette école, mais il ne paraît pas qu'il ait jamais égalé ses devanciers.

La chute des écoles et l'absence des *castrats* ont commencé la perte du chant en Italie; les *fioritures* écrites l'ont achevée. Outre que *la mise de voix* n'est plus guère connue que de nom, outre que les études propres à assurer l'intonation ne sont plus pratiquées, outre que les chanteurs ne font plus de distinction entre

les différens caractères des morceaux, pour y approprier les ornemens, ces ornemens sont empreints de tant d'uniformité que le charme de la variété a disparu complétement. Quoi qu'on entende, il semble presque toujours que ce soit le même air et le même chanteur. La prodigalité des *points d'orgue* contribue encore à affaiblir la physionomie des *cantilènes*, et ces points d'orgue sont placés avec tant de symétrie qu'on sait d'avance où ils arriveront et ce qu'ils seront.

D'ailleurs, l'exécution de tout cela est toujours plus ou moins incorrecte; nos meilleurs chanteurs ne sont bons que relativement. Mme Fodor, par exemple, avait naguère un charme extrême dans le timbre de la voix; il lui suffisait d'ouvrir la bouche pour satisfaire l'auditoire; mais sous le rapport de la vocalisation, de la prononciation, de l'articulation et des proportions du phrasé, combien ne laissait-elle pas à désirer? Mme Pasta, susceptible d'exaltation et d'inspirations heureuses, douée même de la faculté d'inventer dans les ornemens, montre à chaque instant que le défaut d'études préliminaires trahit sa pensée, et qu'elle sent mieux qu'elle ne peut exécuter. Sa voix est inégale,

souvent dure, et presque tous ses traits laissent à désirer plus de perfection. Mme Mombelli a beaucoup de verve; elle domine la scène dans les morceaux d'ensemble; elle entraîne par sa chaleur : mais elle hasarde ses traits plutôt qu'elle ne les fait; sa manière est trop uniforme, et son organe manque de sensibilité. Mme Pisaroni connaît l'art du chant beaucoup mieux que les cantatrices que je viens de nommer; on retrouve en elle les dernières traces de la belle école italienne; elle dit fort bien le récitatif; mais elle s'est fait une voix factice excessivement désagréable, et ses fioritures sont quelquefois de mauvais goût. Mme Malibran est douée de beaucoup de sensibilité expressive; il y a parfois une invention heureuse dans ses traits, mais quelquefois du mauvais goût; et l'obstination qu'elle met à réunir l'étendue des deux voix de *contralto* et de *soprano* détériore sa voix. Mlle Sontag, par ses progrès constans, me paraît être maintenant la cantatrice qui approche le plus de la perfection.

Les hommes ne sont pas plus exempts de reproches. Galli, avec une puissance d'organe rare, avec de la chaleur et du sentiment dramatique, n'a malheureusement point égalisé les

cordes de sa voix, et n'a point appris à lui donner de souplesse dans les traits. Zucchelli, que la nature a pourvu d'une voix douce, sonore, et d'une certaine facilité de vocalisation, manque de verve, de sentiment et de style. Garcia a réuni toutes les qualités d'un grand chanteur; mais l'éducation première lui a manqué. Rubini connaît les élémens du chant; il est pur et gracieux, mais il manque de force. Je ne connais ni David ni Lablache, et ne puis conséquemment en parler que par tradition. Il paraît que le premier joint de grands défauts à de grandes qualités, condition ordinaire des meilleurs chanteurs de nos jours; le second est, dit-on, parfait en son genre : je le désire plus que je ne le crois. Il faut tant de choses pour faire un chanteur *parfait*, et si peu de gens sont en état d'en juger! Je ne sais quel triste pressentiment me dit que nous ne verrons plus de ces merveilles de l'ancienne école, rien enfin qui approche de *Crescentini*. Les circonstances sont trop défavorables; il n'y a plus de modèles, plus d'enthousiasme, plus de goût, plus de *conscience* surtout, et c'est là ce qu'il y a de pis. Il n'y a plus de chanteur qui chante pour lui; il n'y a plus de compositeur qui écrive pour

se plaire. L'argent, toujours l'argent! voilà le but de tous nos artistes : jamais cette pensée dominante n'a rien produit de grand.

Les conditions du chant français diffèrent à certains égards de celles du chant italien. Une voix pure et sonore, une prononciation nette et régulière, et de l'expression dramatique, est à peu près tout ce qu'on a désiré en France dans un chanteur pendant long-temps. Un préjugé déraisonnable avait fait considérer les traits et les ornemens comme peu convenables à notre langue. Peu à peu l'opéra-comique s'est affranchi des entraves qu'on lui opposait sous ce rapport; mais l'opéra avait résisté jusqu'ici : il vient de céder enfin à l'empire de la mode, et il a bien fait.

Cependant il faut se garder de tomber d'un excès dans un autre : il est bon de conserver à la musique d'un pays sa physionomie particulière. Une imitation servile n'est jamais une conquête. L'usage raisonnable des ornemens est utile, l'excès serait nuisible. Il y a dans nos habitudes théâtrales un penchant à la raison qui exclut ces morceaux de placage qui n'ont d'autre but que de montrer la flexibilité d'un gosier. Admettons les traits et toute espèce d'ornemens,

mais ne bannissons pas nos formes dramatiques, auxquelles il ne manque souvent que des chants plus faciles et plus élégans. Ne multiplions pas trop le récitatif; mais n'oublions pas qu'il y a telle phrase de Gluck qui est plus susceptible d'effet que cent points d'orgue. En un mot, n'ayons point de système.

On sent combien le domaine du chanteur français s'agrandit par la fusion des formes italiennes avec les nôtres, et combien son art devient plus difficile. Nous avons eu un modèle de la perfection de ces genres réunis : ce fut Garat. Mon dessein n'est point de m'étendre ici sur le mérite de ce chanteur étonnant; trop d'artistes et d'amateurs l'ont connu pour que je ne sois pas compris en me bornant à le citer. Un grand chanteur français sera celui qui aura la mise de voix de Garat, sa flexibilité, sa justesse; qui phrasera, qui respirera, qui prononcera comme lui; qui aura son goût, sa fécondité dans les ornemens, et surtout qui sera doué d'un sentiment aussi profond et aussi vrai.

Quand l'École royale possédera des voix, il faudra s'attacher de préférence aux sujets chez qui la mue se sera opérée de bonne heure; car il est rare qu'un homme pris à vingt ans de-

vienne un chanteur habile. La mise de voix est alors à peu près impossible; les organes ont acquis trop de raideur. Il faudra surtout s'attacher à former de bonne heure l'élève à une justesse rigoureuse, car c'est un des moyens d'effet les plus puissans. Combien y a-t-il de chanteurs à la mode qui pourraient subir l'examen de l'intonation parfaite sur tous les degrés chromatiques de l'étendue de sa voix! On se contente presque toujours d'une intonation à peu près juste; de là l'espèce de gêne que l'auditeur éprouve à son insu. Mme Barbier-Valbonne ne possédait qu'un beau timbre et une justesse naturelle admirable; aussi a-t-elle toujours fait une grande impression sur le public, quoiqu'elle fût d'ailleurs une cantatrice médiocre; Mme Duret a possédé les mêmes avantages avec plus d'art; malheureusement sa respiration était courte et vicieuse.

Le moment est critique pour la France : il faut se hâter, car il reste encore des traditions; dans quelques années, il n'y aura plus rien. Professeurs! sentez toute l'importance de vos fonctions! l'art du chant est ce qu'il y a de plus difficile; ce n'est pas trop de tous vos soins unis à d'heureuses dispositions. Agens princi-

paux de l'autorité! ne négligez rien pour trouver promptement des voix : dans dix ans il sera trop tard. Sortez tous de l'apathie où vous êtes plongés, si vous ne voulez enfin que le mal soit sans remède!

SUR LA MUSIQUE D'ÉGLISE.

La musique d'église ne fut d'abord que le *plain-chant*, qui se forma de l'ancienne *mélopée* des Grecs, et qui, après avoir subi diverses modifications, reçut de saint Ambroise, archevêque de Milan, une constitution fixe, vers la fin du quatrième siècle. Cette espèce de chant, comme on sait, est dépourvue de rhythme, et n'est soumise qu'aux lois de la prosodie. Il paraît cependant que saint Ambroise lui avait laissé quelque chose de ce rhythme qui faisait partie de la musique grecque, d'où il tira son origine; mais saint Grégoire acheva de le lui enlever, environ deux cents ans après. Certaines pièces de plain-chant, qu'on appelle *proses*, sont les seules qui soient rhythmées: elles n'ont commencé à être en usage que long-temps après saint Grégoire.

Le Graduel et l'Antiphonaire, c'est-à-dire les recueils de l'office du matin et du soir pour toute l'année, n'ont point été composés d'un

seul jet, et par un seul auteur; beaucoup de prêtres, de chantres et d'autres personnes y ont travaillé; il reste même aujourd'hui peu de pièces de plain-chant des premiers siècles de l'Église; la plupart ont été modifiées, corrigées, ou tout-à-fait abandonnées, et d'autres leur ont été substituées; car les formes de l'office divin ont éprouvé beaucoup de variations. Il y eut dans les usages des églises du moyen âge des singularités qu'on a peine à comprendre aujourd'hui, ou qui ont été successivement oubliées. Je ne citerai que le chant des épîtres en langue vulgaire, qu'on appelait épîtres *farcies*, et celui de la fête des fous.

L'usage des *épîtres farcies* s'introduisit en France vers le douzième siècle; il s'est conservé jusque vers le milieu du dix-huitième à Aix, à Reims et dans quelques autres villes [1]. Ces épîtres étaient une espèce de paraphrase en Français sur le texte latin, que le peuple n'entendait plus, depuis que la langue vulgaire s'était formée et répandue. Il est assez singulier qu'on ait cru qu'il était plus nécessaire de traduire ces épîtres pour le peuple que l'Évangile, base de sa religion. Quoi qu'il en soit, plusieurs

[1] Ducange, Gloss., in voc. *Farsa* et *Epistola farsita*.

manuscrits nous ont conservé ces morceaux singuliers, qui se chantaient particulièrement à la fête de Saint-Étienne, et dont voici un exemple tiré d'un manuscrit de l'an 1000 environ :

ÉPITRE PARAPHRASÉE DE SAINT ÉTIENNE.



Tout le reste de l'épître se disait sur le même chant.

Dans quelques églises, et particulièrement à Langres, on chantait d'abord le texte latin, et l'on récitait ensuite la traduction. C'est ainsi que se disait l'épître de la fête de saint Blaise, dont voici le commencement :

« Temporibus illis floruit electas à Deo Blasius in Cappadociæ
» regione.

» *En Cappadoce ot ung saint homme*
» *Que l'Escripture Blaise nomme*, etc.

[1] *Écoutez tous ce discours, prêtres et peuple qui m'entourez ; je vais vous conter le martyre de saint Étienne le baron.*

Toutes ces pièces de plain-chant n'existent plus dans nos livres d'église.

Les singularités du chant et des usages de la fête des fous sont bien plus remarquables que celles qu'on vient de voir. Cette fête, qui s'est établie en France dans le dixième siècle, se faisait dans presque toutes les villes, et s'est conservée long-temps à Aix et à Dijon. On peut croire à peine aux extravagances qui se faisaient dans les églises à l'occasion de cette fête. Il faut en lire les détails dans le Glossaire de Ducange, accompagné de toutes les preuves, pour y ajouter foi. On élisait dans les églises cathédrales un évêque ou un archevêque des fous, et son élection donnait lieu à beaucoup de bouffonneries ridicules qui lui servaient de sacre. Il portait la mître, la crosse et même la croix archiépiscopale. Dans les églises qui étaient sous la domination immédiate de Rome, on élisait un pape des fous (*papa fatuorum*), à qui l'on donnait aussi par dérision les insignes de la papauté, afin qu'il pût officier solennellement, comme le Saint-Père. Les prêtres n'assistaient à la messe ce jour-là qu'en habit de mascarade, et le visage barbouillé. Ils dansaient en entrant dans le chœur, et chantaient des chansons obscènes.

Les diacres et sous-diacres mangeaient sur l'autel à côté du prêtre qui disait la messe, et y jouaient aux cartes et aux dés. Les enfans de chœur mettaient des morceaux de vieux cuir dans l'encensoir. Enfin, après la messe, chacun courait et dansait dans l'église, en se livrant à toutes les folies qui passaient par la tête. Les religieuses étaient libres ce jour-là de se mêler aux prêtres, et la licence allait aussi loin que possible [1].

Mais ce qui rendait cette fête remarquable sous le rapport musical était l'âne qu'on amenait dans l'église pour lui adresser un cantique. Après lui avoir mis une chape sur le dos, on commençait en chœur ce cantique, dont voici le premier couplet :

Orientis partibus
Adventavit asinus
Pulcher et fortissimus
Sarcinis aptissimus,
Hé, sire âne, hé !

Ces mots : *Hé, sire âne, hé,* étaient le refrain de chaque couplet. Le P. Théophile Raynaud

[1] Deslyons, *Traités singuliers contre le paganisme du Roi boit*, p. 296; Du Tilliot, *Mémoires pour servir à l'histoire de la fête des fous*, p. 6 et suiv.; Thiers, *Traité des Jeux et Divertissemens*, p. 449 et 459.

assure qu'il a vu dans le rituel d'une église métropolitaine une *prose de l'âne* notée : c'était probablement le cantique dont il est ici question.

L'*Alleluia*, qui se chantait après le *Deus in adjutorium*, était une imitation du chant mélodieux de l'âne sur cet arrangement bizarre de mots :

Allo resonent omnes ecclesiæ
Cum dulci melo symphoniæ,
Filium Mariæ genitricis piæ,
Ut nos septiformis gratiæ,
Repleat donis et gloriæ;
Unde Deo dicamus *Luia.*

Tout l'office de la fête des fous se trouvait noté, avant la révolution, dans un manuscrit de l'église de Sens. On y voyait, après l'*alleluia* qui vient d'être cité, une antienne qui, suivant la rubrique, devait être chantée faux (*falso*) par cinq chantres à grosse voix. Enfin, pour terminer la fête, le prêtre, au lieu de dire l'*Ite, missa est*, se mettait à braire trois fois à la manière de l'âne.

Ainsi que je l'ai dit précédemment, peu de pièces de l'ancien plain-chant ont été conservées dans les Graduels et Antiphonaires romains

dont on se sert maintenant; la prose des morts, *Dies iræ*, est une des plus antiques. Il paraît que le chant de Rome n'a été définitivement fixé que vers la fin du quinzième siècle. Mais, quoique ce chant soit d'un usage général dans les églises catholiques, certaines provinces, certaines villes, certains Ordres monastiques en avaient de particuliers. On ne se sert dans l'Ile-de-France que du chant parisien, qui a été réformé par l'abbé Lebeuf, vers 1740. De tous les chants de l'Église, le romain est le meilleur, à cause de sa simplicité et de sa noblesse.

La manière d'exécuter le plain-chant est encore à peu près semblable à ce qu'elle était au temps de saint Grégoire, car on le chante à l'unisson. Mais il y a cependant des différences assez remarquables dans le mode d'exécution de divers pays; différences qui sont nées de l'usage de l'orgue et de l'introduction de certains instrumens dans l'Église. En Italie, dans l'Allemagne catholique, dans les Pays-Bas et dans le nord de la France, l'orgue accompagne les chantres, et le plain-chant s'exécute par la main droite de l'organiste, avec les jeux doux qu'on appelle *jeux de fond*, et avec une harmonie simple et pure. Mais à Paris, et dans plusieurs

provinces de France, le chœur chante seul le plain-chant d'une manière dure et repoussante, dont l'effet désagréable est encore augmenté par le serpent, instrument digne des siècles de barbarie. Le chœur et l'orgue exécutent alternativement les versets; l'organiste place le chant à la basse, et l'accompagne d'une manière plus ou moins incorrecte, en se servant seulement des jeux d'anches, dont le seul mérite est la force; ce qui complète l'ensemble d'une musique détestable, qui n'a pas peu contribué à retarder les progrès de la véritable musique parmi nous. La voix des gens de goût s'est élevée maintes fois contre cette méthode barbare, mais toujours en vain : la coutume et la routine ont prévalu.

Il était difficile que l'orgue fût employé pour soutenir le chant, sans que l'idée d'harmonie ne se présentât à l'esprit : aussi en trouve-t-on l'indication positive dans les écrivains ecclésiastiques dès le dixième siècle. Cette harmonie, qui procédait par suite de quintes, de quartes et d'octaves, et qui déchirerait aujourd'hui les oreilles les moins délicates, s'appelait, en Allemagne et en Italie, *diaphonie*, *triphonie* ou *tétraphonie*, selon qu'elle était à deux, à trois ou

à quatre parties. En France, on lui donnait le nom de *déchant* (discantus). Malgré les défauts d'une pareille harmonie, elle était fort goûtée dans le temps où elle était en usage; il était du bon air d'avoir sa messe *à chant et à déchant*, et l'on payait pour cette cacophonie beaucoup plus cher que pour le chant ordinaire. (Voy. la *Revue musicale*, t. 1, *Prospectus et Spécimen.*) On trouve partout des traces de goût prononcé pour le déchant, et des fondations qu'on fit pour le satisfaire. Philippe-le-Bon, duc de Bourgogne, s'exprime ainsi dans un titre de l'an 1431: *Fondons et établissons du gré et consentement desdits doyen et chapitre en icelle notre chapelle* (de Dijon) *et collége dudit Ordre* (de la Toison d'Or), *une messe quotidienne et perpétuelle, pour chaque jour dès lors en avant être chantée solennellement à haute voix, à chant et à deschant, excepté celle de Requiem.* Ducange cite aussi la fondation d'une messe de la Vierge: *Cum cantu, discantu, et organis sonantibus.* Jean Régnier, bailli d'Auxerre, étant prisonnier à Beauvais, en 1432, à cause de son attachement pour le duc de Bourgogne, y fit son testament en vers français, et s'exprimait ainsi:

Il me suffira d'une messe
De *Requiem* haute chantée
Au cueur (chœur); me seroit grande liesse (grand plaisir),
Si être pouvait déchantée.

C'est encore une messe du même genre qui fut chantée au sacre de Charles V : elle avait été composée à quatre parties par Guillaume de Machaut, poète et musicien du quatorzième siècle. Ce monument curieux se trouve en manuscrit à la Bibliothèque du Roi.

Les délices du déchant furent considérées comme dangereuses par certains rigoristes. Des plaintes furent adressées au pape Jean XXII sur l'usage immodéré qu'on en faisait, et ce pontife se crut obligé de donner une bulle, datée d'Avignon, en 1322, contre ce genre de musique. « Cependant, dit-il, notre intention n'est pas d'empêcher que de temps en temps, et surtout aux grandes fêtes, on n'emploie sur le chant ecclésiastique, dans les offices divins, des consonnances ou accords, pourvu que le chant d'église ou le plain-chant conserve son intégrité. »

C'est ce même déchant qui, perfectionné dans le quatorzième siècle par François Landino, surnommé *Francesco degli organi*, Jacopo de Bologne, Nicolo del Proposto et quelques au-

tres, est devenu l'origine du contre-point; et, par suite, de la musique actuelle. Déjà, vers 1450, il s'était changé en une harmonie régulière, dont on avait banni toutes les suites de quintes et d'octaves. Mais un singulier usage ne tarda point à s'établir parmi les compositeurs : ce fut de prendre pour thème de leurs messes et de leurs motets les airs de chansons mondaines, et de donner pour titre à leurs ouvrages de musique religieuse les premiers mots de ces chansons. C'est ainsi qu'on vit paraître les messes : *Amour me bat*, de Josquin, *A l'ombre d'ung buissonnet*, de Brumel, *Dites-moi toutes vos pensées*, de Jean Mouton, *Baisez-moi*, de Pipelare, et une foule d'autres du même genre. Ce ridicule, joint à celui de ne se point occuper du sens des paroles latines, et de multiplier sans goût des combinaisons de sons formant des espèces d'énigmes musicales plutôt qu'une musique véritable, avait fait prendre au pape Marcel, qui gouvernait l'Église en 1555, la résolution de ne conserver que le plain-chant dans l'office divin. La bulle de suppression de la musique allait être lancée, quand Palestrina, qui n'avait alors que vingt-six ans, mais qui avait déjà conçu le plan d'une composition convena-

ble pour l'Église, demanda au pape de suspendre l'exécution de son dessein jusqu'à ce qu'il lui eût fait entendre une messe qu'il venait d'écrire. Le pape y ayant consenti, le jeune compositeur fit exécuter devant lui cette messe à six voix, qui parut si belle et si noble que le pontife renonça à son projet, et chargea Palestrina de composer d'autres ouvrages du même genre pour le service de sa chapelle. Cette messe, qui est connue sous le nom de *Messe du pape Marcel*, subsiste encore, et fait partie des œuvres de Palestrina.

Ce grand musicien eut en effet l'honneur de perfectionner toutes les parties du style musical de son temps. Il n'abandonna point le style d'imitation, improprement appelé style fugué, que ses prédécesseurs avaient établi; mais, au lieu d'en faire comme eux des espèces de tours de force et de logogryphes, il s'en servit pour donner plus d'effet à ses compositions, sans nuire à la majesté du genre, et avec une pureté de style dont on n'avait point d'idée avant lui. Près de trois siècles se sont écoulés depuis que ce grand artiste a composé ses ouvrages; l'harmonie s'est enrichie depuis lors d'une foule de combinaisons nouvelles; l'art du chant, qui

n'existait point encore, s'est formé et perfectionné; l'art d'accompagner le chant par un orchestre et par des effets variés a été créé; enfin, l'expression dramatique de la parole a été trouvée et portée au plus haut degré de perfection. Néanmoins la musique de Palestrina, dépourvue de tous ces avantages, est encore belle et susceptible d'émouvoir, lorsqu'elle est bien exécutée par des masses nombreuses de chanteurs. L'usage s'en est conservé dans certaines fêtes solennelles en Italie; et tous ceux qui l'ont entendue avouent qu'aucune autre musique d'église ne leur a fait plus de plaisir, tant il y a de majesté, de calme et de pureté dans ces vénérables compositions.

Après la mort de Palestrina, le style de la musique religieuse fut stationnaire dans l'école romaine pendant plus de vingt ans. Imiter ce grand musicien avec plus ou moins d'exactitude et de bonheur était l'objet des travaux de tous les compositeurs qui écrivirent depuis 1590 jusqu'en 1620. Jean-Marie Nanini même, malgré sa haute science et sa facilité, ne sortit point de la route qu'il avait trouvée toute tracée; il se contenta de chercher une pureté d'harmonie qu'il a souvent rencontrée, et qui servit de

modèle à tous ses élèves, et particulièrement à son neveu Bernard Nanini.

Mais tandis que l'art semblait ne point sortir de la direction qu'il avait prise, diverses causes préparaient un changement inévitable dans le style de la musique religieuse. La première fut l'invention de l'harmonie dissonante, naturelle et sans préparation, imaginée par Claude Monteverde, musicien de génie, qui fut élevé dans l'école vénitienne. Il est presque inutile de dire qu'il fut en butte à toutes sortes de critiques et de plaisanteries pour le service éminent qu'il venait de rendre à l'art musical : c'est le sort de tous les inventeurs et de toutes les nouveautés, et les choses n'ont guère changé sous ce rapport, bien que deux siècles et demi se soient écoulés depuis la découverte de Claude Monteverde. Il paraît qu'il n'en sentit pas tout le prix lui-même, ou du moins qu'il crut devoir en borner l'usage à la musique de chambre, qu'on appelait alors *madrigali* et *canzonette*, et au style dramatique, dont il fut un des inventeurs. Si l'on examine attentivement les œuvres de messes et de motets qu'il a publiés postérieurement à la date de son invention harmonique, on n'y trouve rien qui les distingue des

compositions qui lui avaient servi de modèle, si ce n'est une certaine incorrection dont il ne put jamais se défendre, et qui fut peut-être l'origine de son invention. Si Monteverde n'avait écrit que ces ouvrages, son nom serait resté dans l'obscurité avec ceux d'une foule de maîtres de chapelle qui furent ses contemporains, et dont les œuvres sont maintenant oubliés.

La seconde cause qui agit sur les changemens qui devaient s'opérer dans le style de la musique religieuse, fut l'invention du drame musical. J'ai déjà eu occasion de parler plusieurs fois de cet évènement mémorable dans l'histoire de l'art, et je ne reviendrai plus sur ce sujet; mais je dois faire remarquer l'influence qu'il dut avoir sur le goût général de la société, et sur toutes les parties de la musique. Cet évènement, combiné avec l'invention de la basse libre, appelée *basse continue*, par Louis Viadana, devait faire naître l'idée d'introduire des accompagnemens dans le style religieux : c'est ce que fit Carissimi. Mais avant que ce grand artiste imprimât une nouvelle direction à cette partie de la musique, d'autres en avaient déjà rendu le style plus léger, et diverses révolutions plus ou moins sensibles s'étaient opérées. Elles

n'eurent d'abord que des effets partiels; mais, au commencement du dix-huitième siècle, elles se firent sentir davantage lorsque la fusion des styles des écoles allemande et italienne eut lieu. Je m'explique.

Pendant que les noms de Palestrina et des autres grands musiciens de l'Italie se répandaient dans toute l'Europe, et que les compositions de ces habiles maîtres faisaient les délices des nations les plus éclairées, quelques pauvres chantres de village travaillaient en silence, dans le nord de l'Allemagne, à préparer le siècle brillant de Bach, de Hændel, de Haydn et de Mozart. Luther, grand homme, dont l'influence ne se borna point à changer la croyance de quelques peuples, et qui devait imprimer une direction nouvelle à l'esprit humain, en substituant l'exercice de la raison à la foi; Luther, dis-je, élève et ami de Senfel, le plus habile musicien de l'Allemagne, et savant musicien lui-même, avait senti la nécessité de compléter sa réformation, en substituant dans les prières les langues vulgaires au latin, et la musique rhythmée des cantiques au plain-chant. Il composa lui-même un grand nombre de ces cantiques, et invita les meilleurs musiciens de

l'Allemagne à s'occuper de cet objet important: Dès lors une nouvelle carrière fut ouverte au génie musical d'un peuple heureusement organisé. Jusqu'à Luther, ce que l'Allemagne avait eu de musiciens s'était borné à cultiver le style généralement adopté depuis les vieux maîtres de l'école gallo-belge; mais après lui commença une manière nouvelle, inhérente au sol qui la vit naître, et qui a toujours conservé son type original, malgré toutes les révolutions qui se sont opérées dans l'art.

Trois hommes qui n'ont point joui de la réputation qu'ils méritaient contribuèrent surtout à imprimer à l'école musicale de l'Allemagne ce cachet particulier qui la distingue encore : ce furent Adam Gumpeltzhaimer, Jean-Léon Hasler et Chrétien Erbach. Le premier, chantre de l'église de Sainte-Anne à Augsbourg, naquit à Trosberg, en Bavière, vers 1560. Après avoir étudié la musique sous la direction de J. Enzemüller, il passa une partie de sa jeunesse dans la condition médiocre de simple musicien de chapelle chez quelques princes, et finit par accepter la place de chantre à l'école d'Augsbourg. Là, sans autre ambition que de remplir les devoirs de sa place, et de cultiver la

musique pour son propre plaisir, toute sa vie fut employée à former des élèves, et à écrire des cantiques et des psaumes à quatre, cinq et six voix, dont il a fait imprimer dix recueils, qui sont devenus excessivement rares, et dont on aurait à peine connaissance, si Abraham Schade et Bodenschatz n'en avaient inséré des extraits dans leurs collections intitulées : *Promptuari musici* et *Florilegium portense.* J'ai mis en partition quelques motets composés par Gumpeltzhaimer; et j'ai vu avec étonnememnt et admiration que sa modulation, qui a pour base la tonalité moderne, est toujours vive, inattendue, et cependant douce et naturelle; qualités dont nul avant lui n'avait donné d'exemples, et qui, depuis lors, sont devenues le type du style de Bach et de Hændel. Moins riche de forme que la musique de Palestrina, celle de Gumpeltzhaimer a cependant de l'élégance et de la pureté, et l'emporte beaucoup sur l'autre par le piquant de l'harmonie. On y trouve surtout cette sorte de rêverie mélancolique, type de la musique allemande, que Gumpeltzhaimer a la gloire d'avoir fait connaître le premier, ou du moins l'un des premiers. Sans rien inventer, l'illustre compositeur de Préneste s'est immor-

talisé par la perfection qu'il a mise en toutes choses. Le pauvre maître d'école d'Augsbourg, tout en ouvrant des routes nouvelles, est resté dans l'obscurité. Si l'on cherche les causes de cette différence dans la destinée de deux grands musiciens, on la trouvera dans la protection qui était alors accordée aux arts en Italie, tandis que les artistes allemands languissaient dans une sorte de servitude; dans l'éclat de la littérature italienne, qui faisait connaître les noms des grands artistes en tout genre; tandis que la langue allemande, à peine formée, n'était parlée que dans l'intérieur de la Germanie; enfin, dans les relations habituelles de l'Italie avec la France, l'Espagne, l'Angleterre et les Pays-Bas, avantage dont l'Allemagne ne jouissait pas. Quels que soient les talens d'un artiste, il ne peut se faire une réputation brillante qu'autant que les circonstances le secondent.

Plus heureux que Gumpeltzhaimer, Hasler, protégé par un riche négociant d'Augsbourg, eut l'avantage de pouvoir se rendre en Italie pour y étudier le contre-point sous la direction d'André Gabrieli, célèbre organiste de Saint-Marc de Venise. Charmé des talens de ce musicien, l'empereur Rodolphe II l'appela à sa

rence dans la manière d'écrire de Willaert, de Zarlin, de Henry Isaac, de Goudimel et de William Bird. Mais vers 1580 on aperçoit déjà quelque tendance à la séparation des écoles; et, au commencement du dix-septième siècle, la physionomie des écoles française, italienne et allemande, est déjà prononcée, de telle sorte qu'il n'est presque plus possible de les confondre l'une avec l'autre. Dès cette époque, il y eut progrès presque continuels en Italie et en Allemagne; mais en France il y eut décadence. Les travaux de Palestrina, de Hasler et de Gumpeltzhaimer ne permettaient plus aux musiciens italiens et allemands de rétrograder; mais l'école française fut long-temps privée d'un homme supérieur. On restait ce qu'on était depuis long-temps, pendant que les autres écoles avançaient : il fallait donc qu'on finît par se trouver en arrière. C'est de cette époque de sommeil que date le retard de la musique française comparée aux autres; elle a toujours fini par arriver, mais vingt-cinq ans plus tard que celle des autres nations. Il semble y avoir maintenant un mouvement favorable qui la porte en avant, pendant que les autres restent stationnaires.

d'Augsbourg ait possédé à la même époque les trois plus grands musiciens de l'Allemagne, et que tous trois aient vu le jour dans l'espace de moins de dix ans. En effet, Chrétien Erbach, organiste de cette ville, que j'ai nommé avec Gumpeltzhaimer et Hasler, naquit à Algesheim dans le Palatinat, vers 1560. En examinant avec soin ses ouvrages, et particulièrement celui qui est intitulé : *Cantionum sacrarum* 4-8 *vocum, liber secundus,* Augsbourg, 1600, j'ai remarqué que le caractère de sa musique participe du style de Hasler et de celui de Gumpeltzhaimer. Moins élégant peut-être que le premier, moins pénétrant que le second, il a fait un heureux mélange des qualités qui les distinguent, et a pris une place honorable à côté d'eux.

Jusque vers le milieu du seizième siècle, il n'y avait eu dans toute l'Europe qu'un style, qu'une manière pour la musique d'église. Ce style, qui n'était autre que celui de Josquin et des autres contra-puntistes de l'école gallo-belge, était également cultivé par les musiciens italiens, français, allemands et même anglais. Il faut posséder beaucoup de savoir, d'érudition et de tact, pour distinguer quelque diffé-

cution satisfaisante de ces grandes compositions, soit à cause de l'éloignement des chœurs, dont les sons ne parviennent pas à l'auditeur à l'instant de l'émission, soit par l'impossibilité de faire naître dans les différens chœurs l'unité de sentiment. J'ajouterai que, malgré tout le talent de Benevoli, il n'a pu éviter une foule de mouvemens vicieux à la réunion des différens chœurs, à cause de la difficulté excessive de faire mouvoir un si grand nombre de voix. Il est vrai que ce défaut de pureté s'affaiblit beaucoup dans cette foule immense de parties qui se croisent en tous sens; mais cette confusion de mouvemens même est un défaut essentiel pour l'oreille, qui ne peut avoir de jouissance que dans une perception nette et dégagée d'une attention pénible.

Une innovation plus importante est due à Carissimi; je veux parler de l'introduction des accompagnemens d'orchestre dans la musique d'église. Peut-être a-t-on à reprocher à ce compositeur célèbre d'avoir privé, par cette innovation, la musique religieuse de la gravité qu'elle avait auparavant; mais, d'un autre côté, il ouvrit par-là le chemin d'une multitude d'effets qui étaient inconnus auparavant, et qui

donnèrent à ce genre de musique une variété dont elle était dépourvue. Le soin que prit Carissimi de ne pas faire jouer continuellement ces instrumens, et d'en opposer les effets à ceux de l'orgue, prouve la délicatesse de son goût. Ce grand musicien, n'eût-il que ce titre à la gloire, mériterait la place distinguée qu'il occupe dans l'histoire de l'art; mais il s'est encore rendu recommandable par les formes dramatiques qu'il a introduites dans la musique sacrée. C'est dans son *Stabat* qu'il en fit l'essai pour la première fois, et qu'il ouvrit une carrière nouvelle aux hommes de génie qui lui succédèrent. Son élève de prédilection, Alexandre Scarlatti, perfectionna son ouvrage en imaginant de ne point faire suivre les voix par les instrumens, et de leur donner un dessein particulier. Mais c'est surtout par le sentiment profond qui règne dans la plupart de ses motets, par l'originalité de ses motifs et par la forme dramatique des chœurs de ses messes que ce grand artiste mérite notre admiration. Malgré toutes les acquisitions de moyens, de procédés, d'instrumens nouveaux et de formes que la musique a faites depuis la mort de Scarlatti, on ne peut examiner les compositions de ce musi-

cien sans être frappé de la force de génie qui lui a fait devancer son siècle pour la connaissance des effets d'harmonie, pour la suavité des chants, et pour la simplicité de moyens par lesquels il arrive aux plus beaux résultats : c'est Scarlatti qui a préparé les progrès de la musique italienne du dix-huitième siècle dans la musique sacrée comme dans le style théâtral.

DE L'ACTION PHYSIQUE DE LA MUSIQUE.

L'influence de la musique sur les affections de l'âme est trop connue pour qu'il soit nécessaire d'en démontrer la réalité. Mais, outre cette puissance morale, qu'elle possède incontestablement, on est forcé de lui en reconnaître une autre par laquelle elle agit sur les organes physiques, non-seulement de l'homme, mais des animaux. Le rhythme du tambour, par exemple, et en général toute musique fortement cadencée, invite tous les êtres organisés à des mouvemens réguliers et mesurés, abstraction faite des formes de la mélodie et des combinaisons de l'harmonie. Je me propose d'examiner ici quelques-uns des faits les plus remarquables de l'action physique de cet art, dont toutes les ressources ne sont pas encore connues.

Hors certains cas, dont j'aurai occasion de parler par la suite, l'action des sens sur l'âme

et de l'âme sur les sens est tellement réciproque et combinée qu'il est difficile de discerner dans les effets produits par la musique ce qui est le fruit de l'éducation et des idées acquises de ce qui est le résultat immédiat de la sensation. Chez les animaux, ces effets sont évidemment physiques, car ne se liant à aucune des idées de conservation, qui sont le principe de toutes celles qu'ils peuvent acquérir, cet art agit inopinément sur eux, et sans réveiller de souvenirs. En eux, la musique n'est et ne peut être qu'une sensation; mais les sensations de cette espèce produisent des effets si divers et si singuliers qu'il est curieux de les examiner dans les faits qui ont été recueillis par les observateurs. Les animaux domestiques étant ceux qui offrent les faits les plus connus, c'est par eux que je commencerai.

Les chiens éprouvent naturellement une sensation très-vive à l'audition de la musique. Dans les grandes villes, où les occasions d'en entendre se présentent souvent à eux, cette sensation s'affaiblit peu à peu, au point de s'anéantir presque entièrement; mais ceux qu'on tient renfermés, ou ceux qui habitent des lieux solitaires, conservent leur excessive sensibilité mu-

sicale. Déterminer quelle est la nature de ce qu'ils éprouvent n'est pas facile; cependant quelques physiologistes assurent que les cris et les hurlemens poussés par le chien lorsque la musique frappe son oreille sont une expression de douleur; d'où il faudrait conclure que le son blesse le nerf auditif de ces animaux. Ce qui peut confirmer cette assertion, c'est que ceux qui sont libres dans leurs mouvemens fuient dès qu'ils entendent quelque instrument. On a vu des chiens qu'on avait accoutumés à se tenir couchés et immobiles, comme s'ils étaient morts, et que le bruit du canon n'aurait pas tirés de leur position, tant leur obéissance était absolue, et qui, à l'audition d'un instrument de musique, poussaient des gémissemens sourds qu'ils cherchaient en vain à étouffer. Un de ces animaux avait conservé un souvenir si vif des impressions qu'il recevait de la musique, qu'il se mettait à hurler dès qu'il voyait toucher un violon, et long-temps avant que le son parvînt à son oreille. Enfin, le docteur Mead rapporte l'histoire d'un chien qui mourut de douleur ou de plaisir parce qu'on l'avait obligé à écouter long-temps une musique qui lui faisait pousser des cris aigus. On cite d'autres animaux morts

pour la même cause : de ce nombre sont les chouettes. Les chats miaulent aussi quelquefois en écoutant le son des instrumens; mais cet exemple est plus rare que celui du cri des chiens.

D'un autre côté, on sait avec quel plaisir les oiseaux, et particulièrement le serin, écoutent les airs qu'on leur fait entendre : aux premiers sons, celui-ci s'approche de l'instrument, et, muet, immobile, attend que l'air soit fini; puis, il bat de l'aile, comme pour témoigner sa satisfaction. Le cheval est aussi fort sensible à la musique, et marque par ses mouvemens qu'il en comprend parfaitement le rhythme. La trompette, et en général les instrumens de cuivre, paraissent lui plaire plus que les autres. Dans les carrousels et les tournois, les chevaux dansaient en cadence au son des instrumens. Les animaux du genre antilope ont à cet égard la même organisation que les chevaux. Dans quelques contrées de l'Allemagne et dans le Tyrol, les chasseurs savent attirer les cerfs en chantant, et les biches en jouant de la flûte. On remarque le même penchant dans les animaux rongeurs, et particulièrement dans les castors et les rats. Bourdelot assure avoir vu danser

huit de ces derniers sur la corde, au son des instrumens, à la Foire Saint-Germain.

La puissance du son et de ses combinaisons se fait remarquer même chez les reptiles et les insectes. Par exemple, le lézard peut passer pour le *dilettante* par excellence entre tous les animaux. Il aime beaucoup la chaleur et se chauffe volontiers aux rayons du soleil. Si, lorsqu'il goûte ce plaisir, une voix ou un instrument se fait entendre, on le voit aussitôt témoigner par tous ses mouvemens combien cette sensation lui est agréable. Il se tourne et se tient tantôt sur le dos, tantôt sur le ventre ou sur le côté, comme pour exposer toutes les parties de son corps à l'action du fluide sonore qui le charme. Mais il est connaisseur et n'admet pas comme bonne toute espèce de musique. Les voix dures ou rauques, les sons criards, ou la musique bruyante lui déplaisent. Pour le satisfaire il faut employer le *mezza-voce*, et choisir des mouvemens lents. On a vu un de ces animaux, qui paraissait être fort âgé, sortir du trou qu'il occupait dans un vieux mur, dès qu'on jouait l'adagio en *fa* du quatuor en *ut* de Mozart, et venir savourer la délicieuse harmonie de ce morceau. Lorsqu'on était arrivé à

la fin, et dès qu'on avait fait silence, le lézard reprenait lentement le chemin de sa demeure; mais, si l'on recommençait le même morceau, il s'arrêtait, écoutait un instant pour s'assurer qu'il ne se trompait pas, et revenait ensuite prendre sa première place. Aucune autre pièce de musique ne produisait le même effet sur lui. Le P. Labat, dans sa Description de la Martinique, rapporte une anecdote à peu près semblable.

Quelques voyageurs assurent que l'on adoucit la férocité de l'énorme serpent à sonnettes de la Guyane par le son d'un flageolet, ou par un sifflement convenable. On en dit autant de la redoutable vipère fer-de-lance de la Martinique. M. de Châteaubriant assure positivement, dans son Voyage au Haut-Canada, avoir vu un serpent à sonnettes, furieux, qui avait pénétré jusque dans son campement, se calmer au son d'une flûte, et s'éloigner en suivant le musicien qui le charmait.

L'araignée est, de tous les insectes, celui qui paraît être le plus sensible à la musique. On la voit descendre le long de ses fils, et s'approcher rapidement de l'endroit d'où partent les sons. Là, elle se fixe, et reste quelquefois immobile

pendant plusieurs heures. Des prisonniers ont apprivoisé ces petits animaux de cette manière.

Parmi les phénomènes de cette nature, il n'en est pas de plus remarquable que celui qui a été observé sur deux éléphans de la ménagerie royale de Paris. C'est par lui que je terminerai ces observations sur l'effet physique de la musique à l'égard des animaux. J'ai tiré ces détails de la *Décade philosophique*, où ils ont été consignés par M. Toscan.

Ces deux éléphans, l'un mâle, l'autre femelle, dont il ne reste plus que les squelettes, ont fourni la preuve bien remarquable de l'influence que la musique peut exercer sur ces êtres sensibles, et sur le développement de leur instinct et de leurs facultés physiques. L'on sait que l'éléphant, ce géant du règne animal, n'éprouve que très-tard, c'est-à-dire vers sa vingt-cinquième année, les effets de l'amour, surtout lorsque, réduit à l'esclavage, il habite nos climats septentrionaux, si différens de celui où la nature le fait naître. Les éléphans dont il est question pouvaient avoir seize ou dix-sept ans, et n'étaient pas près de sentir cet aiguillon qui porte les êtres animés à la reproduction. L'époque où ils devaient obéir à la loi générale fut

devancée par le pouvoir de l'harmonie : elle fit naître chez ces animaux une foule de sensations nouvelles, et ce trouble des sens, ces transports dont la nature n'avait point encore marqué le moment.

Un concert leur fut donné, le 10 prairial an VI. Toutes les mesures avaient été prises pour assurer l'effet de cette curieuse épreuve. Une libre communication était établie entre les deux loges, afin de laisser à ces animaux toute la liberté de leurs mouvemens. On avait pratiqué au plafond de la galerie sous laquelle se trouvait cette loge réunie, une trape autour de laquelle était disposé un orchestre, rangé hors de la vue des éléphans. Des musiciens distingués vinrent y prendre place, et lorsque tout fut prêt, que les instrumens furent accordés, on leva doucement la trape pendant que le cornac occupait les éléphans en leur distribuant quelques alimens. Un profond silence se fit autour d'eux, et le concert commença. Aussitôt, Hanz et Parkie (c'est ainsi que s'appelaient les deux éléphans), frappés par ces accords, cessèrent de manger pour courir vers le lieu d'où partaient les sons. Ils témoignèrent alors, par des mouvemens divers, par des gestes et des

attitudes variés, la surprise que leur causait cette nouveauté. Tout devint d'abord pour eux un sujet d'inquiétude et d'agitation. Tantôt on les voyait tourner autour de la trape, se soulever sur leurs pieds de derrière, et chercher, avec leur trompe, à palper cette harmonie invisible ; tantôt ils promenaient leurs regards inquiets sur les spectateurs, puis venaient caresser leur fidèle cornac, et semblaient lui demander ce que signifiait tout cela, et ce qui devait en résulter pour eux. Voyant enfin que tout restait dans l'ordre, et que leur sûreté n'était point compromise, ils s'abandonnèrent avec sécurité aux vives impressions qui leur étaient communiquées.

Ce fut alors que l'on pût apprécier, dans toute leur étendue, les effets de la musique sur ces animaux. Chaque air nouveau exécuté par l'orchestre, chaque morceau, dont le motif différait assez du morceau précédent pour être saisi par leur oreille, leur faisait éprouver une émotion nouvelle; cet effet changeait tout à coup leurs démonstrations, imprimait à leurs cris, à leurs mouvemens, une expression dont le caractère se rapprochait plus ou moins du rhythme musical. C'est ainsi que l'air de danse,

en *si mineur*, de l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, les mit dans une agitation extrême; ils semblaient suivre, par leur allure, tantôt précipitée, tantôt ralentie, par leurs mouvemens tantôt brusques, tantôt moelleux, les variations de caractère des phrases. Souvent ils mordaient les barreaux de leur loge, les étreignaient avec leur trompe, les pressaient du poids de leur corps. Leurs cris perçans, leurs sifflemens aigus étaient des signes de leur allégresse, et attestaient la profonde impression qu'ils recevaient. Tout à coup cette vive agitation s'est calmée, et leur émotion a changé d'objet sous l'influence de l'air si tendre et si mélodieux, *O ma tendre musette!* exécuté en *ut mineur* sur le basson seul, et sans accompagnement. Le son mélancolique de cet instrument parut leur faire éprouver une sorte d'enchantement. Ils marchaient quelques pas, puis ils s'arrêtaient pour écouter; ils venaient ensuite se placer sous l'orchestre, agitaient doucement leur trompe, comme pour aspirer ces émanations amoureuses. Pendant toute la durée de cet air, il ne leur échappa aucun cri; ils paraissaient n'être accessibles qu'à des émotions d'une mollesse et d'une volupté ineffable. Leurs mouvemens étaient lents,

mesurés, et participaient de la nature du chant. Tous deux cependant n'étaient point également émus ; Hanz parut moins sensible aux charmes de cette mélodie, mais elle excita chez Parkie les sensations les plus vives, les transports les plus passionnés. Ce fut en vain qu'elle chercha, par ses caresses, par tous les moyens qui étaient en son pouvoir, à faire partager son ivresse à son indifférent compagnon. Hanz fut sourd à ce langage expressif, qu'il ne connaissait point encore.

Soudain cette scène muette prit un caractère d'emportement et de désordre aux accens gais et vifs de l'air : *Ah! ça ira,* exécuté en *ré* par tout l'orchestre. Leurs mouvemens, leurs cris de joie, tout en eux prit le caractère tumultueux de la musique, et l'on eût dit qu'ils étaient contraints d'obéir à son rhythme. La femelle redoublait ses sollicitations, et sa passion paraissait s'accroître de plus en plus : il n'était guère de provocations qu'elle n'imaginât pour faire naître la même ardeur chez son froid amant.

La musique avait cessé de se faire entendre, et Parkie continuait de se livrer à ses transports amoureux, lorsque la douce harmonie de deux

voix humaines vint enfin calmer son délire. Elle se modéra soudain, et demeura bientôt dans une immobilité parfaite : le morceau qu'on chantait était celui de *Dardanus, Mânes plaintifs !*

Immédiatement après, l'orchestre ayant joué pour la seconde fois l'air, *Ah! ça ira*, avec le seul changement du ton de *ré* en *fa*, les deux éléphans témoignèrent la plus grande indifférence ; mais après avoir joué quelques autres morceaux qui produisaient sur eux des effets plus ou moins marqués, l'orchestre, ayant procédé à une troisième reprise de l'air *Ah! ça ira*, exécuté en *ré* comme la première fois, leur indifférence fit place aux démonstrations les plus actives. La femelle surtout était dans une agitation extrême ; elle trottait, sautait en cadence, mêlant aux sons des voix et des instrumens des accens semblables à ceux d'une trompette, et qui se trouvaient souvent en accord avec l'harmonie générale. Ses agaceries devinrent de plus en plus pressantes, elle provoquait Hanz par tous les points sensibles de son corps, et on lui vit prendre certaines attitudes qui ne laissèrent aucuns doutes sur la nature de ses sensations.

On interrompit un instant le concert, et on le reprit ensuite par de nouveaux airs et de nouveaux instrumens. Cette seconde partie fut donnée à la vue des éléphans et à deux pas de leur loge. L'on a vu que, jusqu'à présent, la musique n'avait point produit sur le mâle cette exaltation ni ce délire qu'on avait remarqué chez la femelle; mais le moment était arrivé où Hanz devait à son tour ressentir le pouvoir magique de l'harmonie. La musette de *Nina*, jouée sur la clarinette seule, fut le signal de sa défaite. A peine le son de cet instrument eut-il frappé son oreille, qu'il chercha à découvrir d'où il partait. Il s'arrêta vis-à-vis de l'instrument qui lui procurait de si délicieuses sensations, et là, attentif, immobile, il écoutait avec une sorte de ravissement; bientôt il ne fut plus maître de se contenir; des signes non équivoques décelèrent son émotion : mais ces sensations ardentes n'eurent aucun résultat, parce que, trop novice encore, il n'en devinait pas l'objet.

La clarinette passa ensuite, sans interruption, à la romance, *O ma tendre musette!* et cet instrument continua d'électriser Hanz; mais le charme parut s'éclipser tout à coup lorsque

l'orchestre répéta, pour la quatrième fois, l'air *Ah! ça ira.* Tous deux montrèrent alors la même indifférence, et furent également insensibles aux sons du cor, qu'ils n'avaient point encore entendu seul, et par lequel on termina l'expérience. Sans doute qu'alors leurs organes, fatigués par un trop long exercice, n'étaient plus susceptibles de se prêter aux impressions qu'ils avaient d'abord ressenties.

Tout ce qui vient d'être rapporté sur cette expérience mérite de fixer notre attention. D'abord, je ferai remarquer que la sensation se développe, chez les animaux dont il s'agit, avec bien plus d'énergie que chez les hommes. De quelque sensibilité que ceux-ci soient doués, ils n'éprouveront jamais les transports que l'on a vus se manifester dans les deux éléphans, et je ne sache pas que la musique ait produit sur aucun individu de l'espèce humaine l'effet d'un aphrodisiaque. En vain dirait-on que l'étonnement et l'ignorance des causes accroît la sensation; l'étonnement ni l'ignorance ne sauraient produire le résultat dont il s'agit.

Il est à remarquer aussi que ce n'est pas seulement le rhythme qui agissait sur les éléphans de la ménagerie, car le même air, joué dans un

autre ton que celui qui les avait émus, les laissait indifférens. Ce n'était pas non plus le caractère plus ou moins éclatant d'un ton qui seul faisait naître leurs sensations, puisque plusieurs airs joués dans le même ton ne produisaient pas des effets analogues. Il fallait donc qu'il y eût, sinon discernement, au moins perception de la combinaison de ces choses, et sensation distincte, bien qu'irréfléchie.

Homère, Platon, et, chez les modernes, Laurent Valle, Shakespeare, Porta, et quelques autres, ont considéré les hommes qui sont insensibles à la musique comme des êtres imparfaits. Un pareil défaut d'organisation est plus commun qu'on ne croit généralement. Bien qu'on ait reçu de la nature des dispositions plus ou moins heureuses pour cet art, il est certain que l'éducation entre pour beaucoup dans les sensations qu'il fait naître, et c'est ce qui me paraît nous distinguer des animaux, chez qui ces mêmes sensations ne sont qu'une conséquence de la conformation. Il n'est pas rare de voir des hommes de beaucoup d'esprit et d'instruction non-seulement ne point éprouver de plaisir à écouter de la musique, mais n'en recevoir d'autre sensation que celle d'un bruit im-

portun. Cependant, l'histoire nous apprend que tous ceux qui se sont fait un grand nom, en quelque genre que ce soit, ont aimé cet art.

L'action de la musique, comme moyen curatif dans certaines affections qui ont pour principes une douleur profonde ou l'aberration des facultés de l'esprit, a été essayée avec succès dans une foule de circonstances; mais, dans ces occasions, cette action me paraît n'être pas seulement physique; ce ne sont pas, comme chez les animaux, les sens seulement qui sont ébranlés; l'âme partage l'émotion, et l'art agit avec autant de force sur le moral que sur le physique. Parmi tous les faits qu'on pourrait citer de cette influence de la musique sur la santé, je choisis les anecdotes suivantes.

La princesse Belmonte venait de perdre son mari; un mois s'était écoulé sans qu'elle proférât une seule plainte et versât une seule larme. Un poids affreux l'oppressait : elle était mourante. Vers la chute du jour, on portait la malade dans ses jardins magnifiques; mais l'aspect de la nature était sans charme pour elle, et ne pouvait lui procurer le moindre soulagement. Raff, le plus grand chanteur de l'Allemagne,

passant alors à Naples pour la première fois, voulut voir ces jardins, célèbres par leur beauté. Une des femmes de la princesse ayant eu connaissance de la présence de ce grand artiste, voulut essayer l'effet de la musique sur la santé de sa maîtresse, et pria Raff de chanter près du bosquet où elle se trouvait. Y ayant consenti, il choisit un air de Rolli, qui commence par ces paroles : *Solitario bosco ombroso.* Sa voix pure et touchante, la mélodie simple, mais expressive de ce petit air, les paroles, parfaitement adaptées aux lieux et aux circonstances, tout cela produisit un tel effet sur les organes de la princesse, que ses larmes coulèrent en abondance. Elles ne s'arrêtèrent point pendant plusieurs jours, et ce fut ce qui sauva la malade.

L'autre anecdote est relative à l'aliénation mentale de Philippe V, roi d'Espagne. On sait que ce prince était tombé dans une mélancolie qui lui faisait négliger non-seulement les devoirs de son gouvernement, mais le soin même de sa personne. La reine voulait essayer l'effet de la musique sur son époux, et profita de l'arrivée de Farinelli à Madrid, pour exécuter son projet. Ce qu'elle avait prévu arriva ; la

voix de ce chanteur admirable produisit un tel effet sur Philippe qu'il parut sortir tout à coup d'un long rêve, et qu'il consentit à se laisser raser et habiller, ce qui n'avait pas eu lieu depuis long-temps. On pourrait multiplier les exemples de pareilles cures opérées par la musique.

La confiance des anciens dans les vertus thérapeutiques de cet art, allait fort loin. Homère, Plutarque, Théophraste, Galien, étaient persuadés qu'elle guérissait de la peste, des rhumatismes et des piqûres de reptiles. Quelques modernes ont aussi donné dans cette exagération; tels étaient Diemerbroeck, Bonnet, Baglivi, Kircher, Haffenreffer et Desault, qui attribuent à la musique la guérison de la phthisie, de la goutte, de la peste, de l'hydrophobie, et de la morsure des animaux venimeux. C'est étendre beaucoup trop la puissance de la musique que de lui attribuer de pareils miracles. L'action principale de cet art opère sur le genre nerveux; et l'on peut concevoir que les maladies qui en dépendent peuvent être calmées par le chant ou le son des instrumens; mais il serait peu raisonnable de lui supposer une puissance plus étendue. Ainsi l'on ne peut croire

à la guérison de la peste par la musique; mais il est permis d'ajouter foi à ce que rapporte Dodart, dans l'Histoire de l'Académie des Sciences, d'un jeune-musicien qui fut guéri d'une fièvre violente par un concert qu'on lui donna dans sa chambre.

Un autre fait rapporté par un médecin de Paris (M. Bourdois de la Mothe), paraîtrait moins croyable s'il n'était attesté par un homme de l'art aussi distingué. Il donnait des soins à une jeune dame atteinte d'une fièvre qui présentait les symptômes les plus graves. Les secours de l'art les plus judicieux ne purent calmer les accidens, et le dix-huitième jour la malade touchait à son heure suprême. M. Bourdois, en sortant d'auprès de la malade, aperçut une harpe dans le salon, et conçut le projet de se servir de la musique comme d'un dernier moyen. Une harpiste fut appelée, et pinça près du lit divers morceaux d'expression. Déjà cette expérience durait depuis près d'une demi-heure sans que la musique eût produit l'effet qu'on en espérait : heureusement on ne se lassait pas. Après quarante minutes, l'habile observateur remarqua que la respiration devenait plus distincte, plus accélérée; bientôt les mouvemens de la

poitrine devinrent en quelque sorte isochrones aux temps de la mesure. La musicienne redoubla d'ardeur, une chaleur vivifiante se distribua dans tous les membres, le pouls s'éleva, se régularisa; de profonds soupirs s'échappaient de la poitrine, qui paraissait comme oppressée; tout à coup le sang jaillit du nez, et après une hémorrhagie d'environ huit onces de sang, la malade reprit la parole : peu de jours après, elle était convalescente. Le recueil d'observations de médecine clinique publié en 1811 par le docteur Désessarts présente un fait à peu près semblable.

Le charlatanisme, qui s'empare de tout et qui gâte tout, a voulu faire de la musique un remède universel : témoin la *Musique panaceé* de J.-B. Porta, dans laquelle il affirme que des instrumens faits avec le bois de plantes médicinales produisent une musique empreinte des propriétés relatives à ces bois, laquelle guérit les maladies où ils sont recommandés comme des moyens efficaces. La musique faisait anciennement partie de la médecine magique, astrologique et théosophique. C'est encore à ce charlatanisme qu'il faut attribuer la fable de l'efficacité de la musique contre la morsure de la tarentule.

Les médecins les plus recommandables ont été trompés long-temps par cette erreur singulière. Baglivi lui-même, quoique placé favorablement pour vérifier les faits, a été dupe de sa crédulité et de son incurie. Haffenreffer a consacré un long chapitre de son ouvrage intitulé : *Nosodochium in quo cutis affectus traduntur curandi*, à l'exposition très-sérieuse des différentes pratiques musicales les plus convenables, contre la piqûre de la tarentule; presque tous les livres de médecine de son temps renferment des détails sur ce sujet, et l'on a plus de vingt dissertations qui y sont spécialement consacrées. L'une des plus développées est celle d'Hermann Grube, qui a pour titre : *de Situ Tarentulæ, et vi musices in ejus curatione, conjecturæ physica-medicæ* (Francfort, 1679, in 8°). Si l'on en croit tous les auteurs qui ont écrit sur ce sujet, la tarentule, espèce d'araignée qui se trouve particulièrement dans le royaume de Naples, laisse après sa piqûre un venin qui n'agit qu'au bout d'un temps plus ou moins prolongé. Lorsque ce venin commence à agir, les malades tombent dans un délire qui les fait courir et danser incessamment; la musique, en les excitant à sauter et à danser, leur procure d'abondantes transpira-

tions qui se terminent par leur guérison. Le fait est que des charlatans ont souvent fait usage de la crédulité populaire à ce sujet pour en faire leur profit; mais les recherches de médecins philosophes ont démontré la fausseté de la cure et même de la maladie.

L'action physique de la musique la plus réelle est celle qui résulte du rhythme sur les masses, soit au théâtre, soit dans les travaux militaires. Dans cette action le moral prend peu de part. C'est un effet qu'on éprouve et qui imprime au corps un mouvement déterminé, quelle que soit la disposition de l'esprit. Dans toute autre circonstance, l'art musical n'agit sur les sens que comme sur des agens qui transmettent à l'âme les impressions qu'ils reçoivent; celle-ci s'en empare, et ses émotions absorbent bientôt notre attention. C'est par cette transformation de la sensation que la musique contribue tant à notre bonheur; car si son action était purement physique, elle serait peu durable. Les facultés des sens, prises isolement, sont bornées; celles de l'âme sont inépuisables.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES.

FIN DE LA TABLE.

